

cl. Giraudon

COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES

Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre III

J. HANSEN
Ancien Directeur de l'Ecole Nationale de Musique
Professeur au Lycée de Reims

A. M. DAUTREMER
Professeur d'Éducation Musicale au
Collège de Jeunes Filles de Nancy

M. DAUTREMER
Directeur du Conservatoire
de Musique de Nancy

Cours Complet d'Education Musicale et de Chant Choral

A l'usage des Lycées, Collèges
et des Cours Complémentaires

CULTURE VOCALE ET AUDITIVE - THÉORIE
CHANTS SCOLAIRES - CHŒURS - DICTÉES
HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

(*Ouvrage conforme aux Instructions Ministérielles*)

En quatre Livres abondamment illustrés
et complétés par un volume de Dictées

LIVRE III

Classe de 4e - Lycées et Collèges
3e Année - Cours complémentaires

ALPHONSE LEDUC
175, Rue Saint-Honoré, Paris

Programmes Officiels

VOIX

Mêmes exercices qu'en Cinquième.

Ajouter : la gamme montante (1 seul souffle) ; le pentacorde 2 fois ; la gamme mineure descendante.

SOLFÈGE

Solfège à une, deux et trois voix.

Tonalités déjà étudiées. Ajouter : tonalités de la maj., fa♯ min., mi maj., do♯ min., mi♭ maj., do min., la♭ maj., fa min.

Mesures déjà étudiées. Ajouter mesures à 9/8, 12/8, 3/8, 2/2, 3/2, 4/2.

AUDITION

Analyse orale d'accords plaqués au piano.
Dictées orales et écrites d'intonation, de rythme.
Distinction des rythmes de danse.

CHANTS

Chants et chœurs à 2 voix. Canons.
Pièces polyphoniques de la Renaissance.
Chants populaires harmonisés.
Chœurs et chants de Rameau, Gluck, Mozart, Schubert, Schumann.
Chants de la Révolution.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Musique instrumentale classique.

La sonate, la musique de chambre, instruments à l'orchestre classique : Haydn, Mozart, Beethoven.

La symphonie.
Musique dramatique.
L'opéra au XVIIe siècle en Italie.
Comédies-ballets : Lulli, Molière.
L'opéra en France : Rameau, Gluck.
Les opéras de Mozart.
Les chants de la Révolution.

AUDITION

Pièces de la Renaissance. Psaumes huguenots. Chansons au Luth.
Pièces pour clavecin, pièces pour orgue.
Sonate, musique de chambre.
Symphonies classiques.

Préface

La conception et le but de ce Cours ayant été exposés en détail dans la préface des deux premiers volumes, nous n'en rappelerons ici que l'essentiel.

Ce Livre III, qui s'adresse aux élèves ayant acquis une bonne formation de base grâce à l'étude de nos deux premiers Livres, est établi suivant le même plan, c'est-à-dire qu'il contient tout ce que les Instructions Ministérielles prescrivent pour l'année scolaire : culture vocale et auditive, théorie, solfège, chants scolaires, chœurs, histoire de la musique. De nombreuses illustrations, d'après des documents contemporains des époques étudiées, accompagnent cette dernière.

La réunion, en un seul volume, *de tous les éléments nécessaires évite toute recherche aux professeurs et aux élèves. Les dictées, qui suivent la progression de ce Livre, font partie des Deux Cent Cinquante Dictées Graduées, manuel indépendant et au seul usage du Maître.*

Comme précédemment, ce sera dans les Suggestions pour les Maîtres *que ces derniers trouveront quelques observations particulières à ce 3e Livre.*

Les Éditeurs.

SUGGESTIONS POUR LES MAITRES

LIVRE III

HORAIRE. Nous préconisons, pour une heure de cours, l'emploi du temps suivant :

	min.		*min.*
Culture vocale	6	Dictée, orale ou écrite	10
Théorie	10	Histoire ou disques	12
Solfège (lecture, intonation)	12	Chant ou chœur	10

Total : 60 minutes

On peut ne pas *tout faire* à chaque leçon ; par exemple, quand il y a histoire, faire seulement une courte dictée orale afin de prolonger l'étude du chant.

CULTURE VOCALE. Il y a une série d'exercices pour 10 leçons ou par trimestre. Ne pas craindre de répéter les mêmes exercices.

THÉORIE. En plus des matières nouvelles, des questions théoriques sommairement étudiées dans les précédents Livres sont approfondies ici et cela sans dépasser le cadre fixé par le programme.

SOLFÈGE. La lecture à 2 et 3 voix doit être maintenant bien connue. Dans les classes moins avancées, attribuer au groupe d'élèves le plus faible la partie supérieure. Procéder de même pour les chants et chœurs. L'étude de la clé de fa étant obligatoire, nous lui avons consacré une leçon et des exercices spéciaux. Tous les élèves doivent connaître cette clé et non seulement les barytons et les basses. Si le Maître juge utile d'en développer la connaissance il pourra utiliser le *Solfège Facile en clé de fa de J. Hansen.* Les autres clés ne sont que signalées, avec leur application pratique. Elles ne doivent pas rester ignorées. Leur étude peut cependant être envisagée dans les *classes à effectif réduit* et plus encore avec les élèves *d'option* choisis dans ces classes et beaucoup plus entraînés que les autres. L'étude d'une nouvelle clé ne doit être entreprise que lorsque les précédentes seront bien acquises.

DICTÉES. Utiliser les 60 dictées de la 3e série de nos 250 Dictées Musicales Graduées, pages 23 et suivantes.

HISTOIRE. Les professeurs des différentes disciplines d'un même établissement auraient intérêt à s'entretenir régulièrement de leurs programmes respectifs. De ces entretiens, il naîtra une cohésion dont bénéficieront les divers enseignements. L'on pourra commenter les illustrations. La réunion des chapitres d'histoire des trois premiers Livres forme le programme de la première partie du Baccalauréat (des origines à la fin du XVIIIe siècle).

DISQUES. La discographie succincte figurant à la fin de ce Livre suit l'ordre des leçons d'histoire et des chapitres de théorie traitant des Instruments, des Danses et du Rythme. Le Maître, dans un commentaire du disque présenté, pourra analyser les œuvres de façon simple et brève.

CHANTS - CHŒURS. Tous peuvent être étudiés par la lecture directe. Dans la mesure technique possible le programme d'histoire a été suivi ; l'on trouvera donc, en parallélisme avec les notions acquises, des chants de l'époque ou de l'auteur étudiés. L'on pourra compléter ou apporter une diversion en puisant dans le folklore. La Marseillaise figure ici à 3 voix égales.

ÉCRITURE. La perfectionner à l'aide des 3 Cahiers d'Ecriture Musicale de J. Hansen qui, en outre, permettent d'appliquer et de réviser certaines règles théoriques.

CULTURE VOCALE

pour les leçons de 1 à 9

A_ Respiration

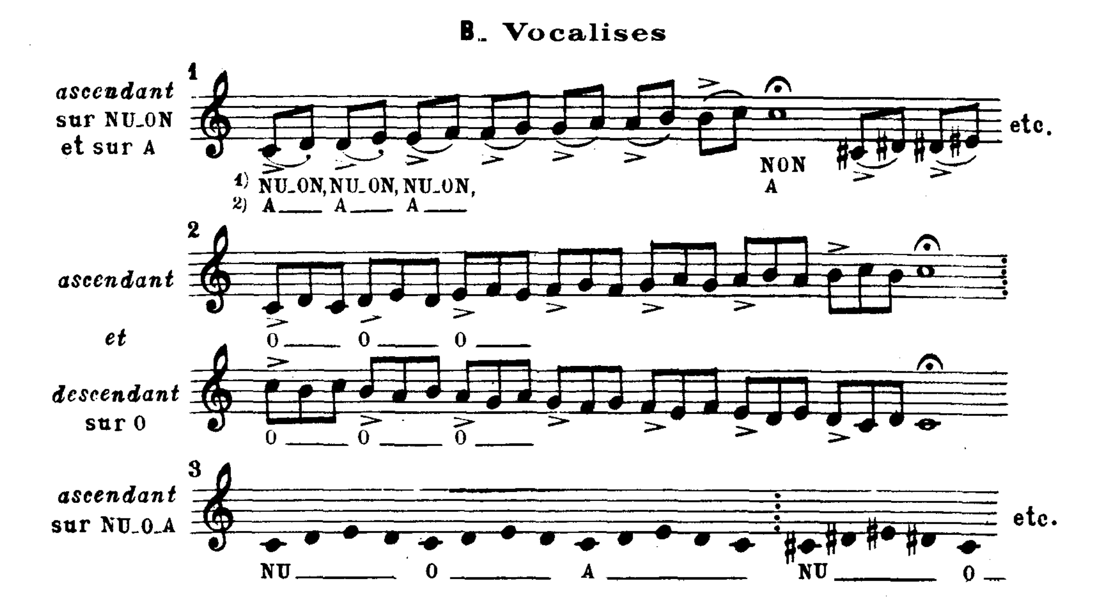
Dans les 3e et 4e Livres nous ne renouvellerons ni les explications sur le mécanisme du souffle, ni les exercices s'y rapportant. Ces derniers sont les mêmes que dans les Livres 1 et 2. Il suffira de varier les accords parfaits selon les tonalités étudiées.

On pourra aussi faire des accords de 4 sons, avec 4 groupes d'élèves.

Bien observer les variations *d'intensité*, que ce soit sur 1 ou 2 notes ou sur des accords de 3 et 4 sons.

Nous rappelons que les exercices de respiration se font de préférence *debout*, et fenêtres *ouvertes*.

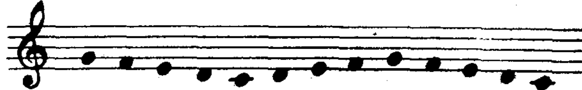
B_ Vocalises



C_ Articulation

Reprendre les exercices avec les consonnes déjà étudiées: B. P. M. N. sur différentes voyelles

1° sur BA
2° » BO
3° » BU
4° » BÉ
5° » BA et BO, alterné
6° » BU et BÉ
7° » BA BO BU BÉ, alterné



répéter le même dessin dans différents tons, par montée chromatique, en changeant chaque fois de voyelle.

Procéder de même pour toutes les consonnes.

1

THÉORIE

RAPPEL DES NOTIONS APPRISES DANS LES LIVRES I ET II

Vous êtes maintenant en possession de tous les principes élémentaires d'écriture musicale; vous lisez couramment les notes de musique en clef de sol; les figures de notes, les silences, les mesures, les altérations et les termes de nuance vous sont connus.

Nous avons particulièrement insisté dans le précédent Livre sur les intervalles et les gammes.

En cette 1re leçon rappelons brièvement que:

Les intervalles (seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième et octave) se classent en 2 grandes catégories: 1º ceux qui peuvent être qualifiés de *majeurs* ou de *mineurs* (2de, 3ce, 6te, 7me).

2º ceux qui peuvent être qualifiés de *justes* (4te, 5te et 8ve).

Les uns et les autres peuvent être augmentés ou diminués.

Les gammes sont de deux sortes:

1º gammes diatoniques majeures et mineures composées de tons et demi-tons diatoniques.

2º gammes chromatiques, uniquement composées de demi-tons.

Le *ton* ou *tonalité* d'une gamme dépend du nombre d'altérations ♯ ou ♭ qu'elle renferme.

Il y a 7 ♯ dont l'ordre est le suivant:

	Fa	Do	Sol	Ré	La	Mi	Si
et 7 ♭:	Si	Mi	La	Ré	Sol	Do	Fa
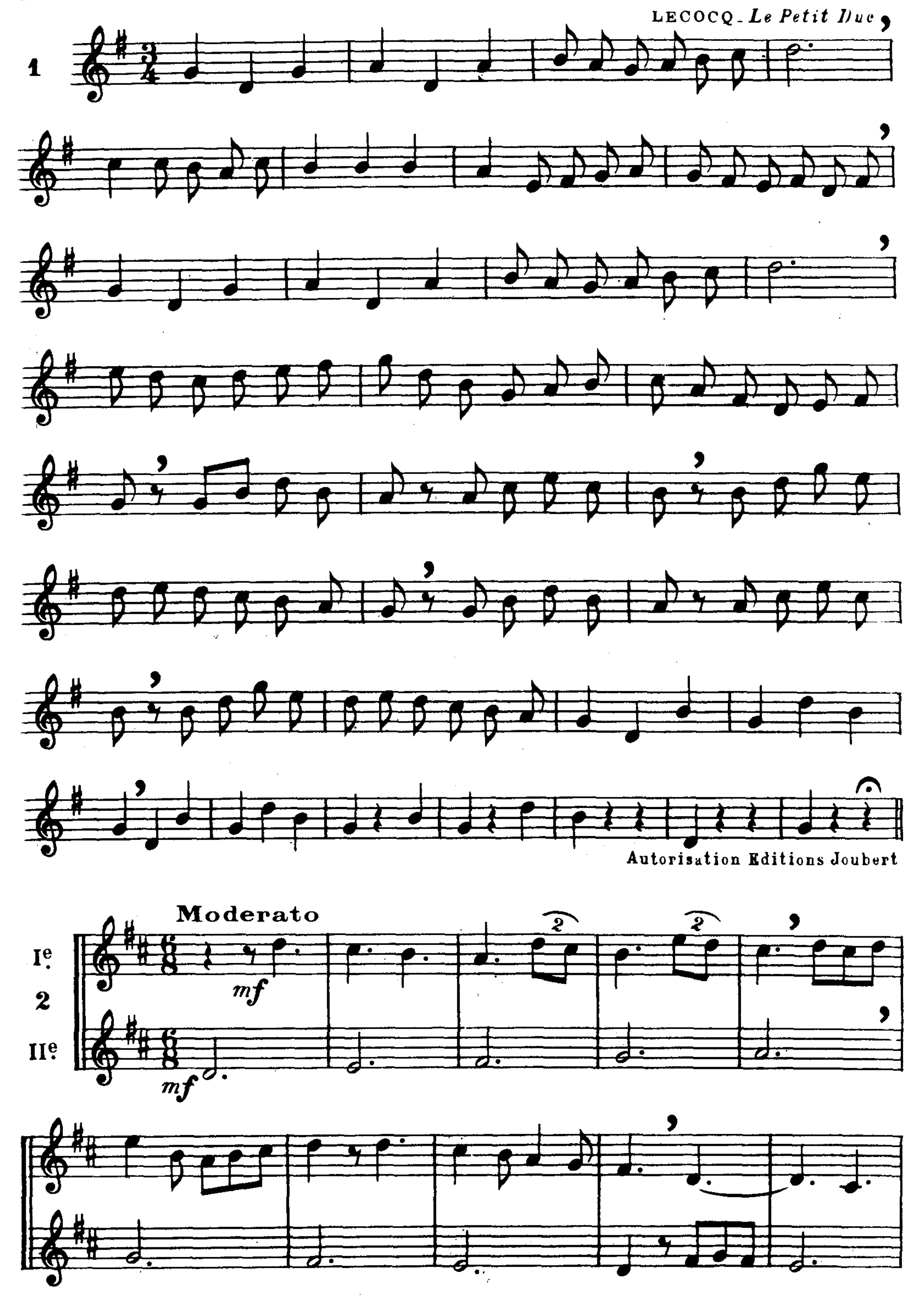
Vous connaissez jusqu'à présent.
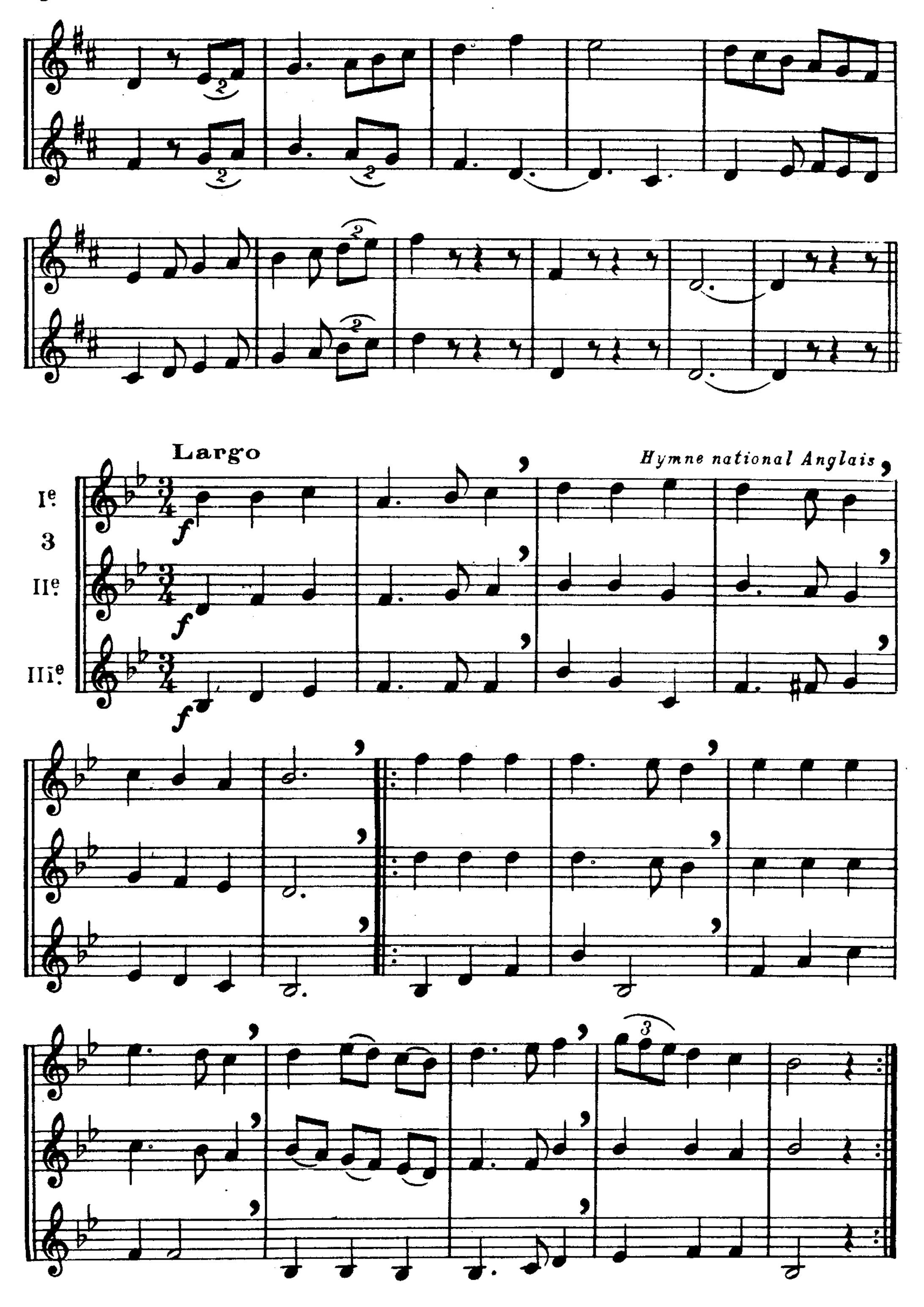
5 tons *majeurs*		et leur relatif *mineur*	
Do majeur	sans altération	-------	La mineur
Fa »	1 ♭	-------	Ré »
Si♭ »	2 ♭	-------	Sol »
Sol »	1 ♯	-------	Mi »
Ré »	2 ♯	-------	Si »

Désormais nous étudierons de nouvelles tonalités majeures et mineures et les emploierons dans nos exercices et nos chants.

Faire les exercices: de Respiration _ P. 5
» » » de Vocalises et d'Articulation _ P. 5

EXERCICES


LECOCQ - Le Petit Duc
1
Autorisation Editions Joubert
Moderato
Ie
2
IIe
mf
mf



Faire des dictées musicales. 3me Série de notre volume: 250 *Dictées graduées*
Présentation de disques

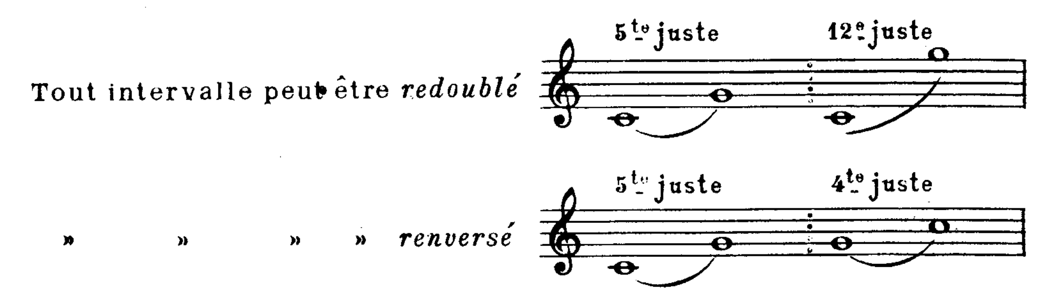
2

THÉORIE

LES INTERVALLES_RÉCAPITULATION

Nous croyons devoir une fois encore revenir sur la très importante question des intervalles.

Nous rappelons qu'ils sont formés de tons et de demi-tons et que c'est leur *composition* qui détermine leur *qualification*.



Règle pour le *renversement* des intervalles:

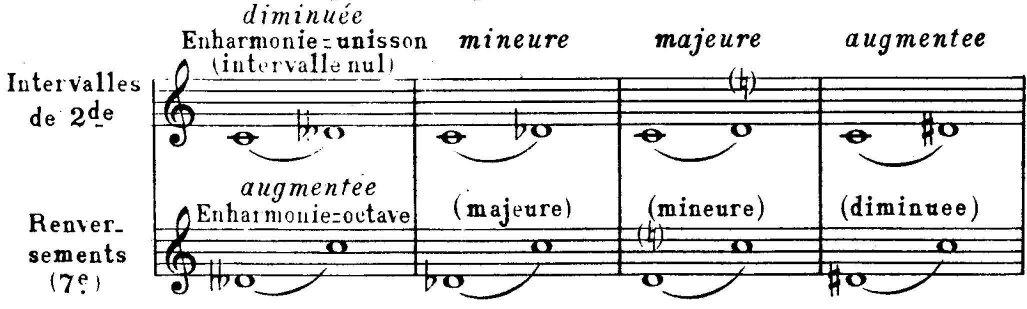
Les intervalles majeurs deviennent mineurs
» » mineurs » majeurs
» » augmentés » diminués
» » diminués » augmentés

Seuls les intervalles *justes* restent *justes*.

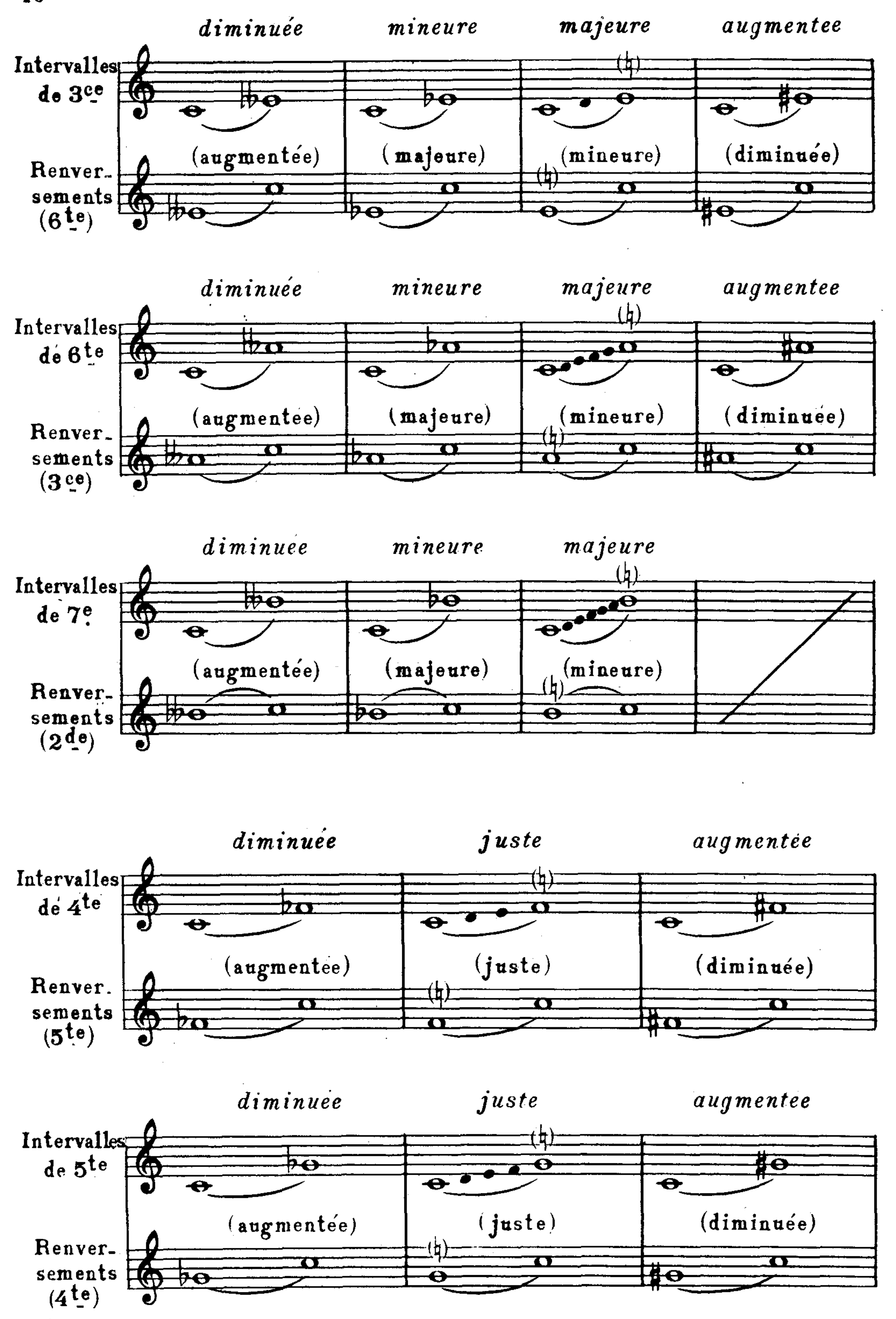
Pour le *redoublement* des intervalles, la qualification reste la même

Tableau général des intervalles avec leur renversement
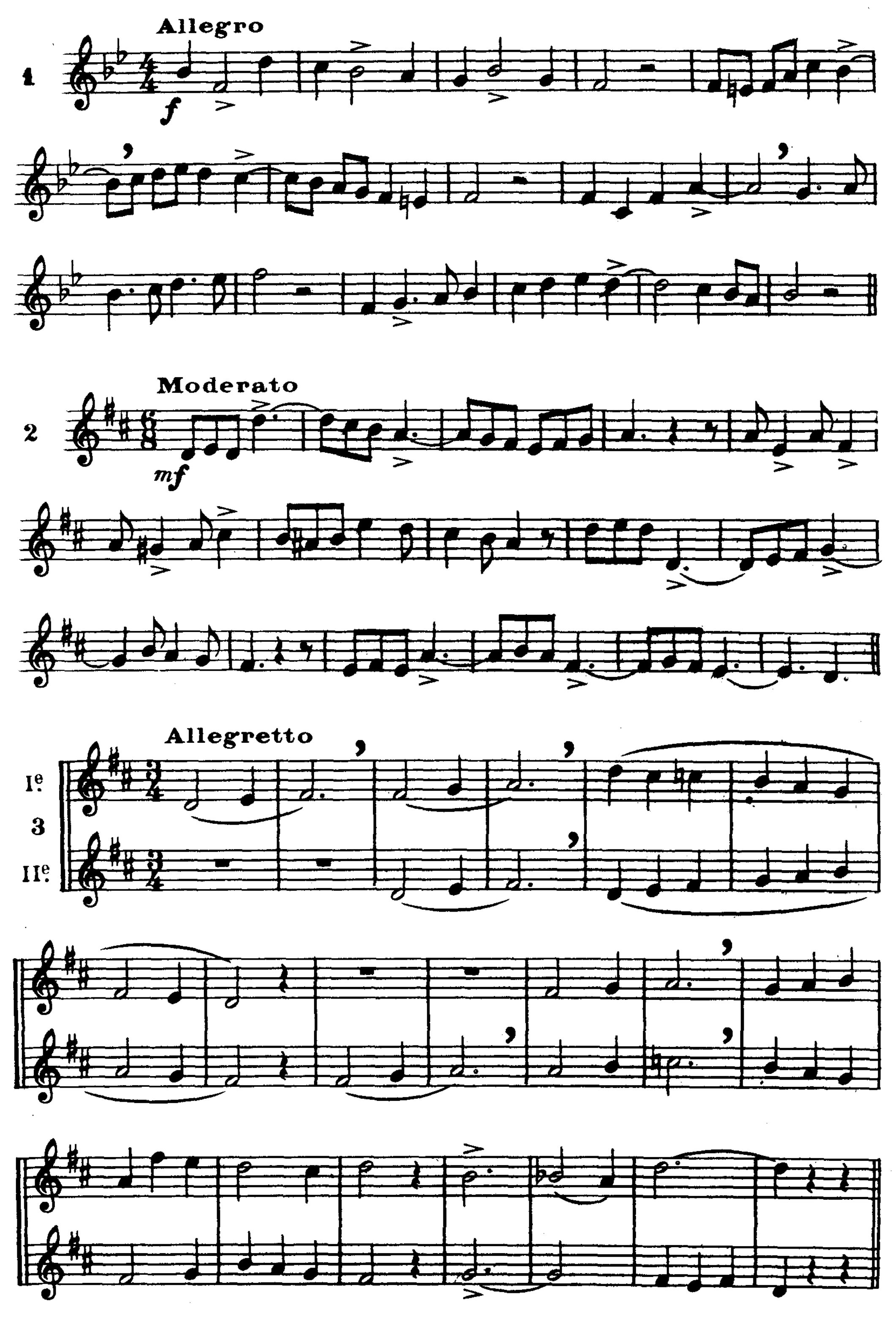
Nous conseillons d'apprendre par cœur ce tableau.
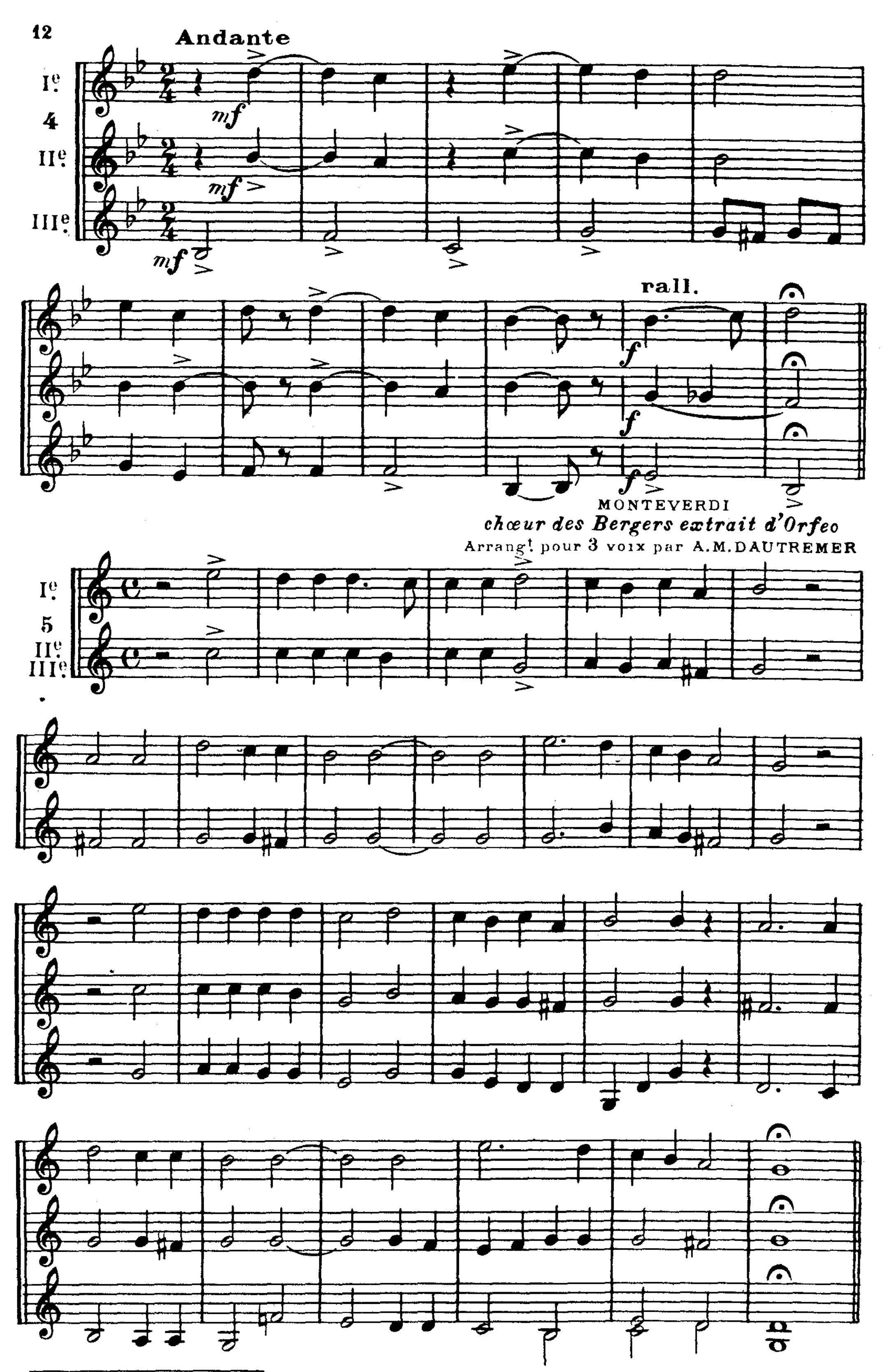


Faire les exercices: de Respiration P. 5
» » » de Vocalises et d'Articulation _ P. 5


diminuée
mineure
majeure
augmentee
Intervalles de 3ce
(augmentée)
(majeure)
(mineure)
(diminuée)
Renversements (6te)
diminuée
mineure
majeure
augmentee
Intervalles de 6te
(augmentee)
(majeure)
(mineure)
(diminuée)
Renversements (3ce)
diminuee
mineure
majeure
Intervalles de 7e
(augmentée)
(majeure)
(mineure)
Renversements (2de)
diminuée
juste
augmentee
Intervalles de 4te
(augmentee)
(juste)
(diminuée)
Renver. sements (5te)
diminuee
juste
augmentee
Intervalles de 5te
(augmentée)
(juste)
(diminuée)
Renversements (4te)

EXERCICES





Faire des dictées musicales

HISTOIRE

L'OPÉRA EN ITALIE

Le mot *opéra* vient du terme latin *opus* qui signifie *œuvre*. Par extension ce mot s'applique à une œuvre dramatique entièrement mise en musique.

La forme *opéra* est née au début du XVIIe siècle, en Italie. A Florence, patrie des artistes, dans le palais du comte Bardi se réunissaient des savants, des musiciens, des peintres et des sculpteurs dont le but était de favoriser le développement de l'Art sous toutes ses formes.

Vincenzo Galilei, père de l'illustre astronome, le poète Rinuccini, le compositeur Peri furent au nombre de ces réformateurs qui, délaissant la polyphonie vocale, pour faire revivre la déclamation musicale de l'antiquité, créèrent la *monodie accompagnée*.

L'opéra se présente sous la forme d'une tragédie entièrement chantée, composée de ***récitatifs***, d'***airs*** et de ***chœurs*** accompagnés par un orchestre. La musique y tient donc une place prépondérante.

Le premier opéra: ***Eurydice*** de Péri, fut exécuté à Florence en 1600, à l'occasion du mariage de Henri IV avec Marie de Médicis.

Caccini, célèbre professeur de chant, puis *Cavalieri* écrivirent à leur tour des ouvrages du même genre, mais c'est au grand compositeur Claudio Monteverdi que l'on doit le perfectionnement et l'éclatante victoire de cette formule musicale nouvelle.

Claudio Monteverdi, né à Crémone en 1567, fut d'abord maître de chapelle à la cour de Mantoue; c'est là qu'il composa deux de ses plus belles œuvres: *Orfeo* (1607) et *Ariana* (1608). *Le retour d'Ulysse* (1641) et *Le couronnement de Poppée* (1642) furent composés à Venise où, maître de chapelle de l'église Saint-Marc, Monteverdi vécut jusqu'à sa mort en 1643. (Voir illustration N° 1)

Il faut souligner que Monteverdi a fait faire un progrès considérable à l'harmonie en découvrant l'accord de 7e de dominante. Cet accord, en effet, est d'une importance capitale et c'est lui qui a livré le secret du jeu des modulations. Monteverdi a donc marqué le début d'une merveilleuse évolution qui, jusqu'à nous, n'a cessé d'enrichir la musique. Dans l'histoire de l'***harmonie***, il faut le dire, les plus grandes découvertes ont été faites d'abord par un Italien, Claudio Monteverdi et, plus tard, par deux grands compositeurs français: J.Ph. Rameau (1683-1764) et Claude Debussy (1862-1918).
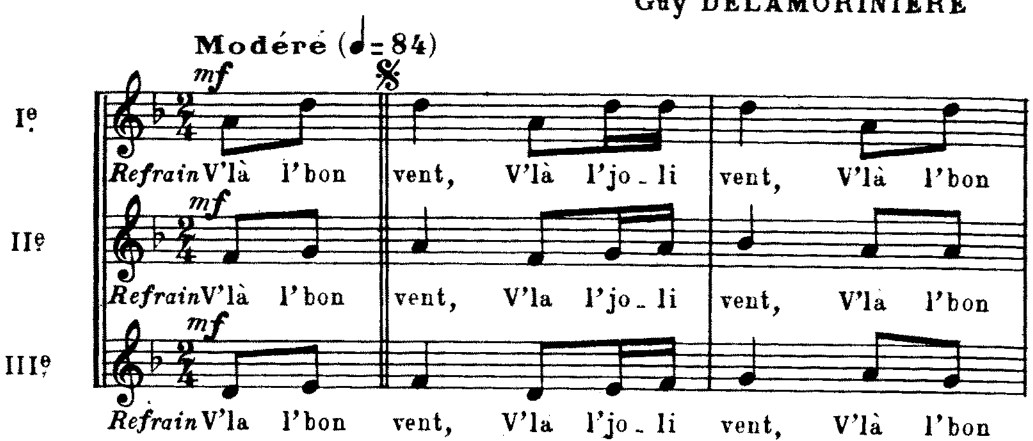
Présentation de disques
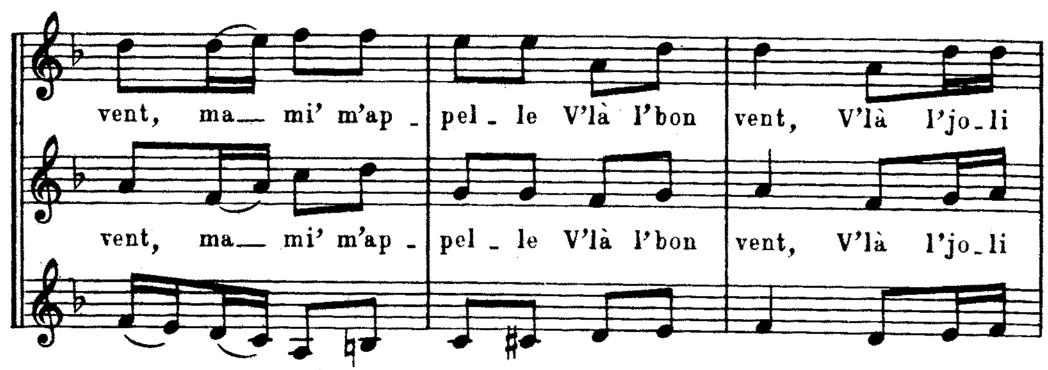
V'LA L'BON VENT[1]

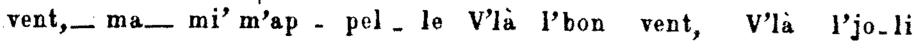
(*Canada*)

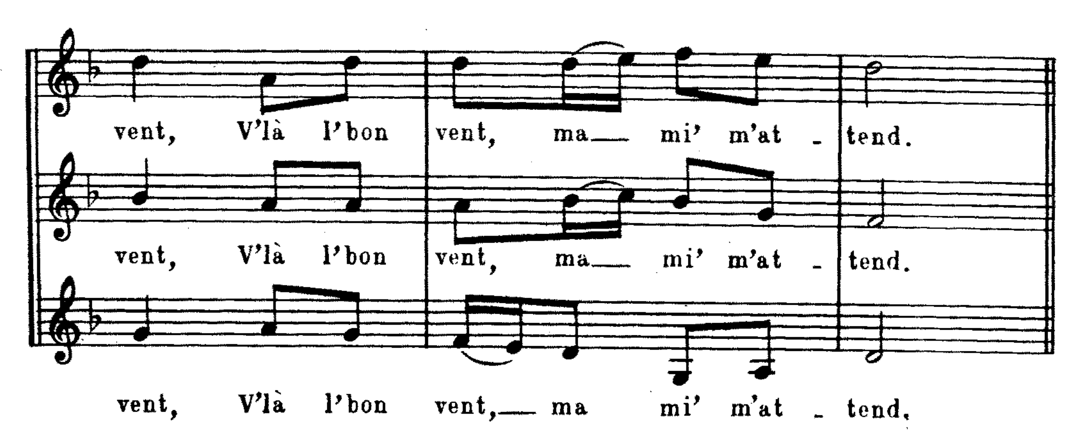
Harmonisation à 3 voix égales par
Guy DELAMORINIÈRE

Modéré (♩= 84)

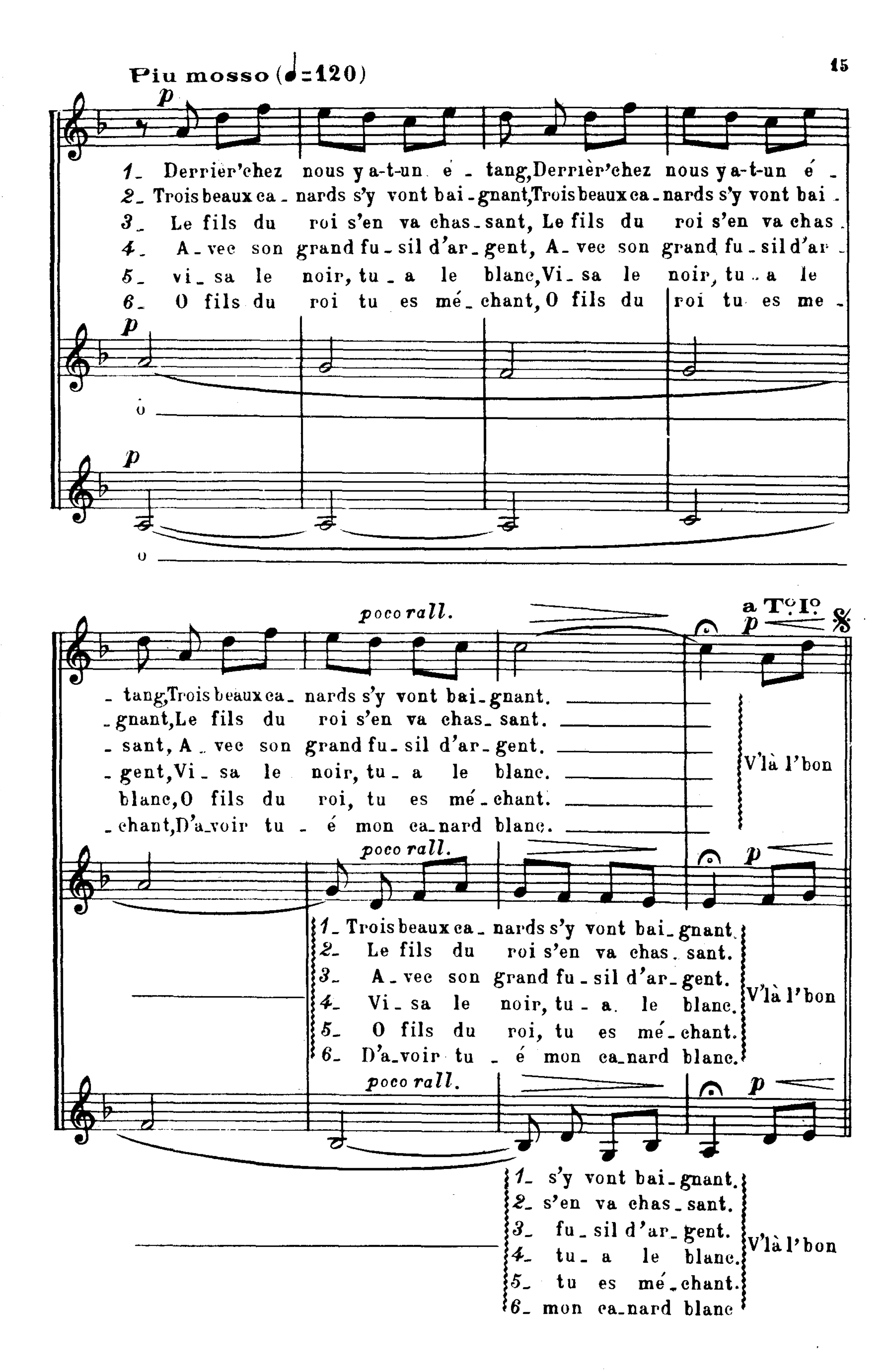








(1) Existe en edition séparée (A. Leduc, éditeur)

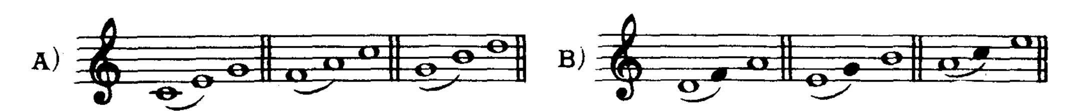

Piu mosso (♩=120)
p
1_ Derrier'chez nous y a-t-un é _ tang, Derrièr'chez nous y a-t-un é _
2_ Trois beaux ca _ nards s'y vont bai _ gnant, Trois beaux ca _ nards s'y vont bai _
3_ Le fils du roi s'en va chas _ sant, Le fils du roi s'en va chas _
4_ A _ vec son grand fu _ sil d'ar _ gent, A _ vec son grand fu _ sil d'ar _
5_ vi _ sa le noir, tu _ a le blanc, Vi _ sa le noir, tu _ a le
6_ O fils du roi tu es mé _ chant, O fils du roi tu es mé _
p
o
p
o
poco rall.
a T° I°
p
_ tang, Trois beaux ca _ nards s'y vont bai _ gnant.
_ gnant, Le fils du roi s'en va chas _ sant.
_ sant, A _ vec son grand fu _ sil d'ar _ gent.
_ gent, Vi _ sa le noir, tu _ a le blanc.
blanc, O fils du roi, tu es mé _ chant.
_ chant, D'a_voir tu _ é mon ca_nard blanc.
V'là l'bon
poco rall.
p
1_ Trois beaux ca _ nards s'y vont bai _ gnant.
2_ Le fils du roi s'en va chas _ sant.
3_ A _ vec son grand fu _ sil d'ar _ gent.
4_ Vi _ sa le noir, tu _ a le blanc.
5_ O fils du roi, tu es mé _ chant.
6_ D'a_voir tu _ é mon ca_nard blanc.
V'là l'bon
poco rall.
p
1_ s'y vont bai _ gnant.
2_ s'en va chas _ sant.
3_ fu _ sil d'ar _ gent.
4_ tu _ a le blanc.
5_ tu es mé _ chant.
6_ mon ca_nard blanc
V'là l'bon

3

THÉORIE

L'ACCORD PARFAIT ET SES RENVERSEMENTS

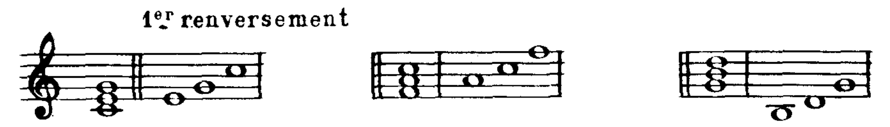
Comme nous l'avons déjà dit, dans le Livre I (p.58), l'accord parfait résulte de la superposition de 2 tierces: l'une majeure, l'autre mineure, ou inversement.
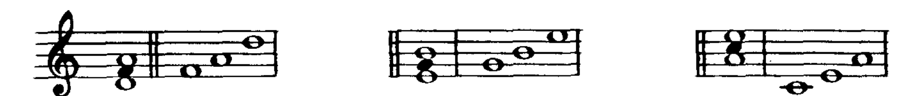


Le groupe A est formé d'accords dont la 1re tierce est *majeure*, d'où le nom d'accords parfaits majeurs.

Le groupe B est formé d'accords dont la 1re tierce est *mineure*, d'où le nom d'accords parfaits mineurs.

Lorsque la 1re note d'un accord n'est plus à la basse, on dit que l'accord est renversé.



Le 1er renversement de l'accord de *do* a comme note grave *mi* (sol-do)
le ---------------------------------- *fa* ---------------------- *la* (do-fa)
le ---------------------------------- *sol* ---------------------- *si* (ré-sol)



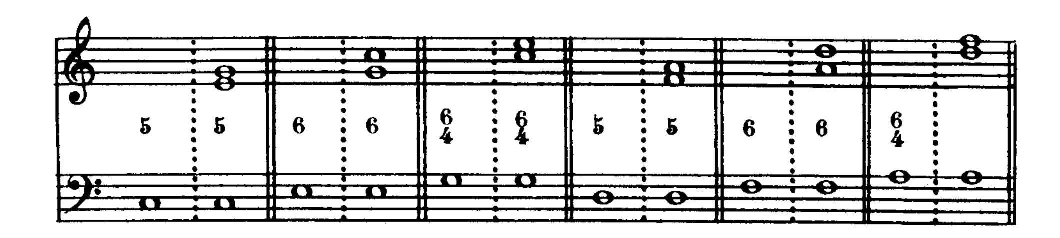
Le 1er renversement de l'accord de *ré* a comme note grave *fa* (la-ré)
le ---------------------------------- *mi* ---------------------- *sol* (si-mi)
le ---------------------------------- *la* ---------------------- *do* (mi-la)

Lorsque la 3e note de l'accord parfait est à la basse, il est à l'état de second renversement.



Faire les exercices: de Respiration _ P. 5
» » » de Vocalises et d'Articulation _ P. 5

Dans l'étude de l'harmonie, on chiffre par 5 l'état fondamental de l'accord parfait; le 1er renversement par le chiffre 6; le second renversement par $\frac{6}{4}$.



Exercices: Ecrire les accords parfaits majeurs de ***sol, ré, fa,*** si♭
-------------------------- mineurs de ***mi, si, ré, sol***
et leurs deux renversements.
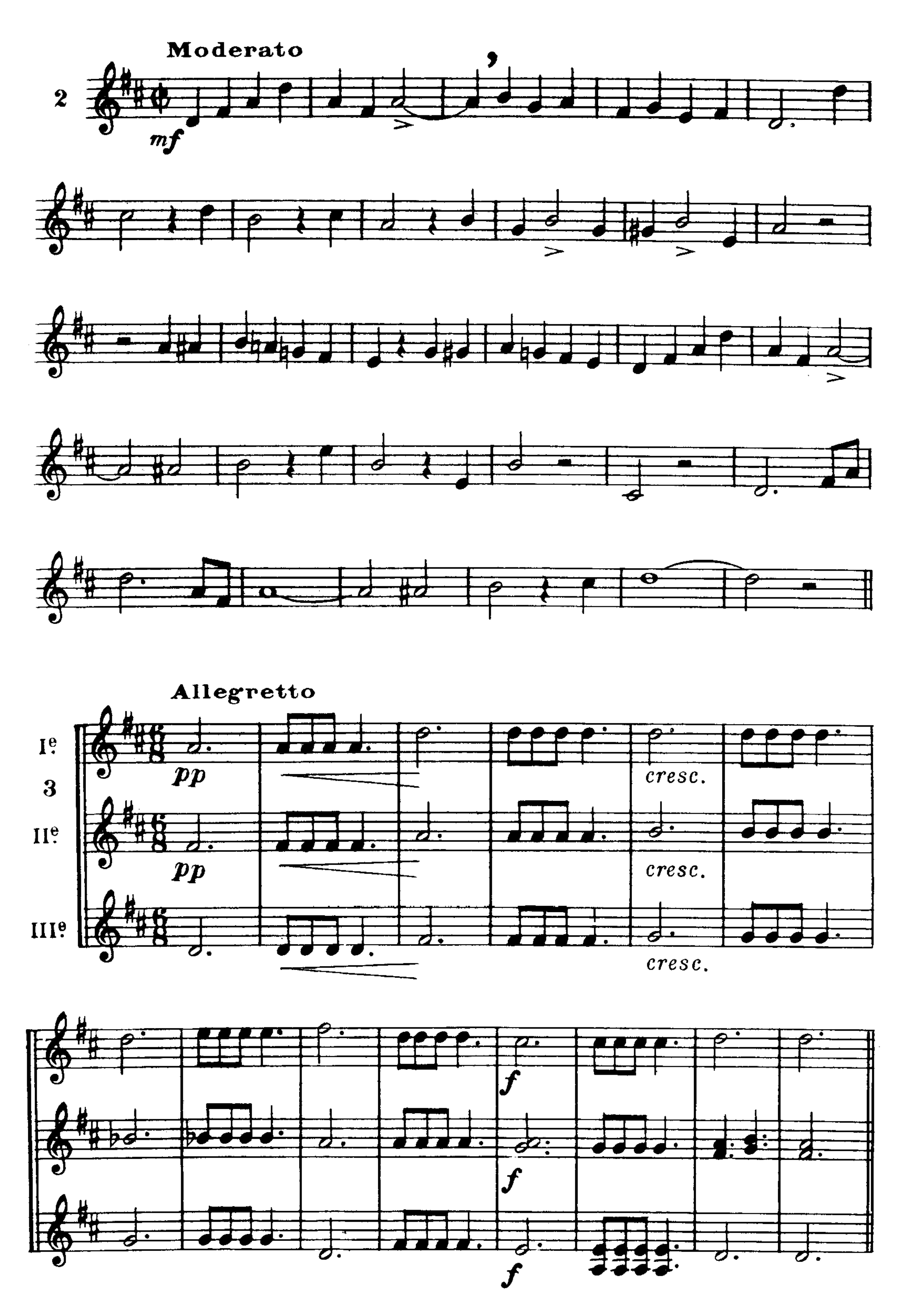
EXERCICES
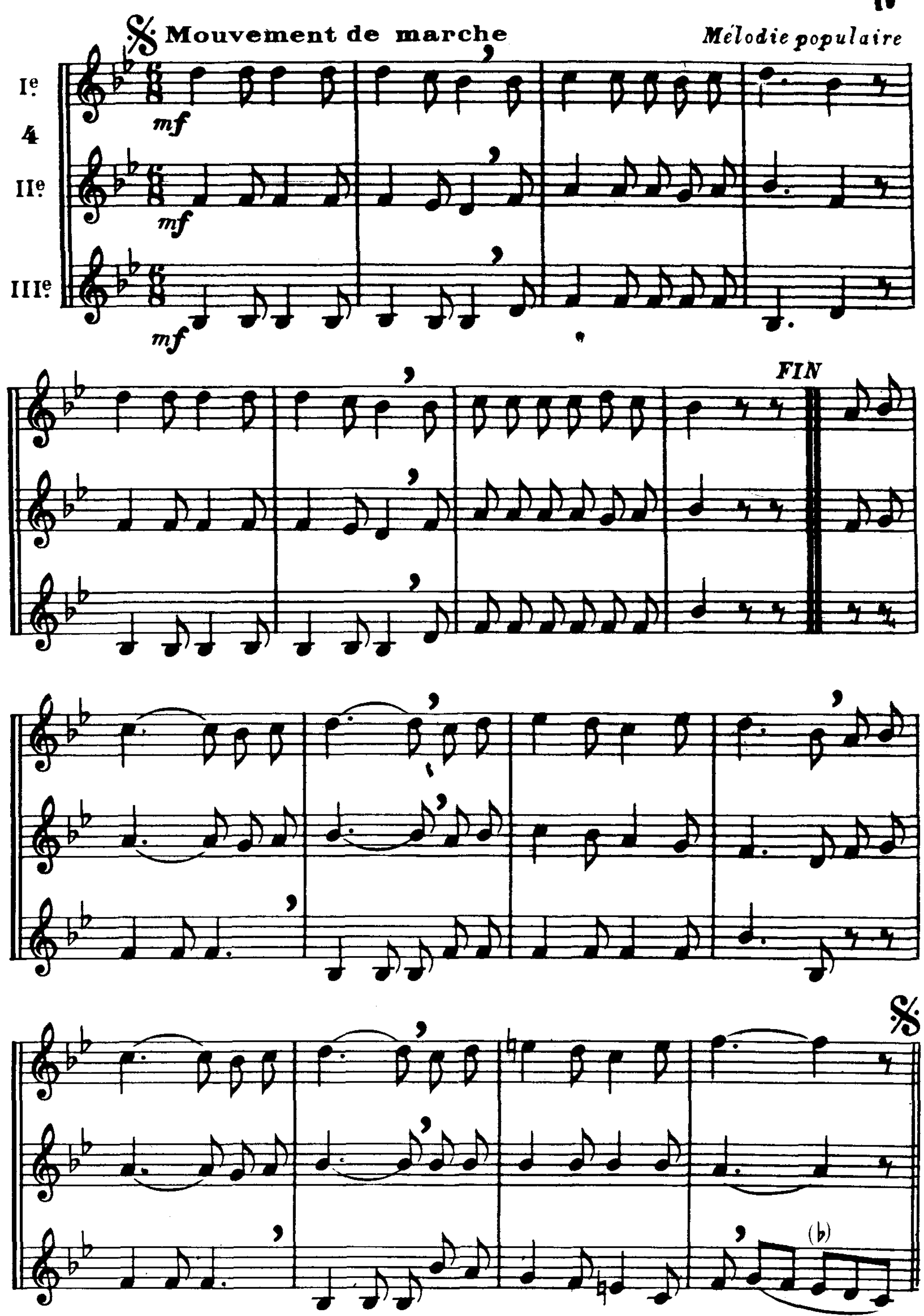
SCHUMANN

Moderato

1

mf


Moderato
2
mf
Allegretto
Ie
3
IIe
IIIe
pp
pp
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f



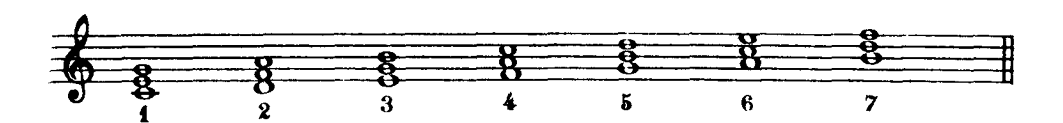
Faire des dictées musicales N°s 145 et 147
Présentation de disques
Revoir chant: V'là l'bon vent

4

THEORIE

NOTES TONALES

Au dessus de chaque note de la gamme de do majeur plaçons 2 notes de façon à obtenir une combinaison de 2 tierces superposées.

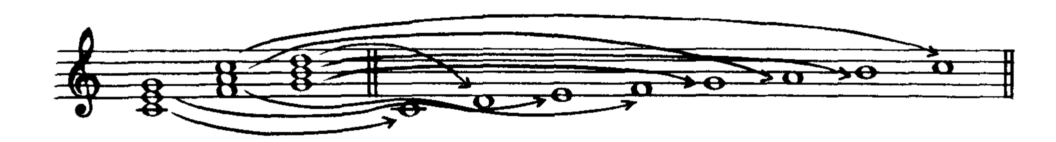


En analysant ces différents accords parfaits nous constatons que sur les 1er, 4e et 5e degrés on obtient des accords parfaits majeurs; sur les 2e, 3e et 6e degrés on obtient des accords parfaits mineurs, et sur le 7e degré on obtient un accord dont la quinte est diminuée, qui de ce fait n'appartient ni à l'une ni à l'autre des catégories que nous connaissons.

Considérons seulement les accords parfaits majeurs



et prenons isolément les notes qui les composent:
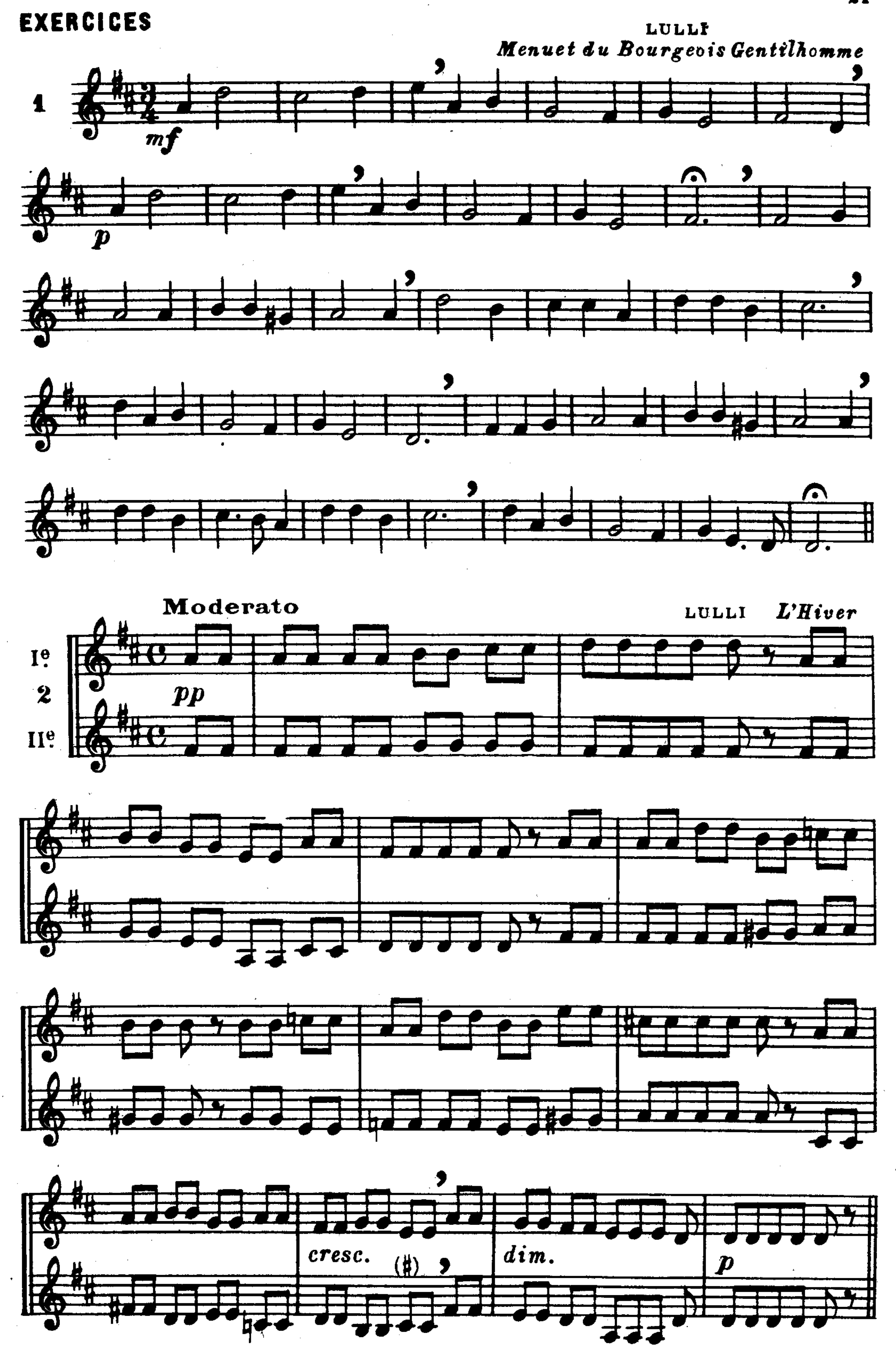


Constatation: toutes les notes de la gamme sont contenues dans ces 3 accords parfaits majeurs, qui,pour cette raison,sont appelés *accords générateurs*.

Leurs notes fondamentales (1er, 4e et 5e degrés) représentent les *notes tonales* ainsi nommées parce qu'elles servent à établir la tonalité.

Faire les exercices: de Respiration _ P. 5
" " " de Vocalises et d'Articulation _ P. 5
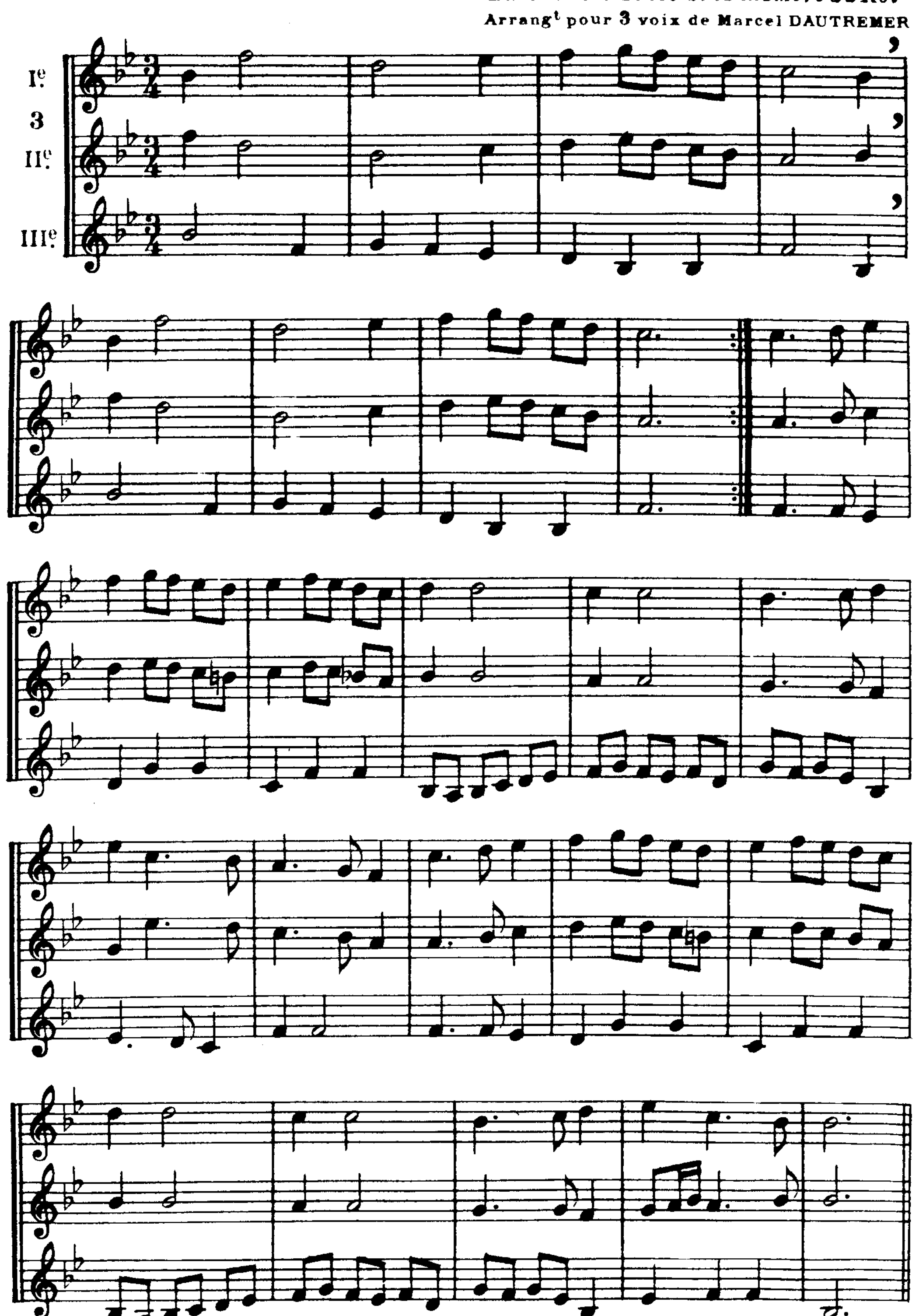
EXERCICES


LULLI
Menuet du Bourgeois Gentilhomme
1
mf
p
Moderato
LULLI
L'Hiver
Ie
2
IIe
pp
cresc.
dim.
p

LULLI

Extrait des Trios de la chambre du Roi

Arrang[t] pour 3 voix de Marcel DAUTREMER



Faire des dictées musicales

LULLI

(1632-1687)

(Voir illustration N° 4)

Bien que né à Florence en Italie le 29 Novembre 1632, Lulli, Jean-Baptiste, peut-être considéré comme un compositeur français. En effet, il vint en France dès l'âge de 14 ans pour entrer au service de Mademoiselle de Montpensier qui voulait s'exercer à la conversation en italien. Mlle de Montpensier lui ayant découvert des dons musicaux, lui fit donner des leçons de violon, puis des leçons de composition.

Les progrès furent rapides et Lulli devint un violoniste virtuose remarquable. Il fut renvoyé de chez Mlle de Montpensier pour avoir composé la musique d'une chanson qui ridiculisait sa bienfaitrice.

Il créa, à 19 ans, «la bande des petits violons du Roi» à laquelle il ajoutait des flûtes, des hautbois et des tambours pour les grandes fêtes de la cour.

Il fut nommé Maître de la musique de la cour de Louis XIV. Il composa de nombreux ballets dont il était souvent l'un des principaux acteurs; il dansait avec le Roi et organisait toutes les fêtes royales.

Après les essais malheureux du compositeur Cambert, Lulli prit la direction de l'Opéra royal où une vingtaine de ses ouvrages virent les feux de la rampe: il ne voulut jamais y faire représenter d'autres opéras et ballets que les siens. Comme son époque, son[1] style était pompeux et sa musique s'adaptait admirablement aux sujets qu'il avait à traiter. A l'orchestre, Lulli marquait souvent les temps de la mesure en frappant à terre avec un long bâton. A une répétition de son «Te Deum» à l'église des Feuillantines, furieux de ce qu'un passage n'allait pas selon son désir, il se frappa violemment le pied. S'étant fait une plaie, il dut subir, au bout de quelques mois, l'amputation d'une jambe, puis mourut dans d'atroces souffrances le 22 Mars 1687, à Paris. Son corps repose dans l'église Notre-Dame des Victoires, à Paris.

Le génie de Lulli réside dans la noblesse et la justesse de l'expression en ce qui concerne ses opéras et, pour ses ballets, dans la grâce de sa musique. En général, une grande richesse mélodique caractérise ses œuvres. Il fût le véritable fondateur de l'opéra français.

Ses principaux collaborateurs furent: Quinault, Molière et Thomas Corneille.

Voici quelques unes de ses œuvres:

Opéras: Cadmus et Hermione. Alceste. Armide. Amadis. Thésée. (V.ill. 5,6)

Comédies-Ballets: L'Amour médecin. Monsieur de Pourceaugnac. Le Bourgeois Gentilhomme. Ces 2 derniers écrits en collaboration avec Molière.

Ballets: L'Amour malade. Ballet des Saisons. Ballet de Flore. Psyché.

Pastorales: Les Amants magnifiques. La Grotte de Versailles. L'Idylle sur la Paix.

---

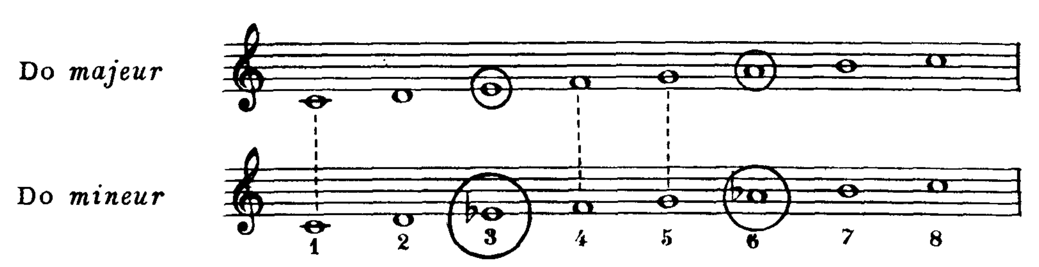
[1] Revoir chant: V'là l'bon vent

5

THÉORIE

NOTES MODALES

Comparons maintenant ces 2 gammes formées des mêmes notes:
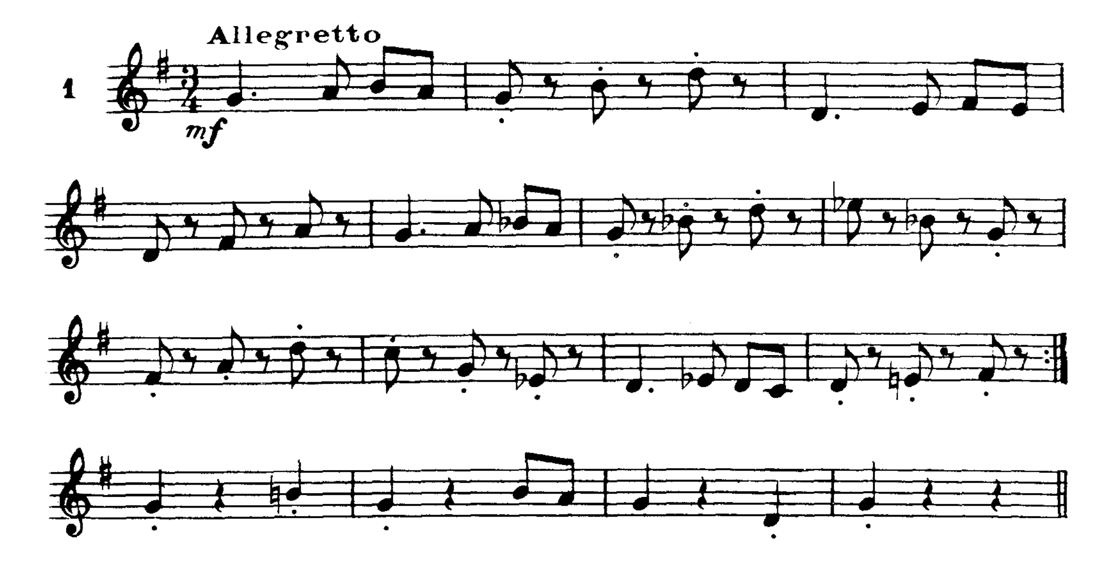


Nous observons: 1º que les notes tonales sont les mêmes dans les 2 gammes. 2º que seuls 2 degrés diffèrent: le 3e et le 6e; c'est donc par eux que l'on peut déterminer le *mode* et pour cette raison les notes sur ces degrés seront appelées: *notes modales*.

Dans une gamme majeure ces notes forment avec la tonique une 3ce et une 6te majeures et dans une gamme mineure une 3ce et une 6te mineures

Résumant brièvement cette leçon ainsi que la précédente nous pouvons dire que: dans une gamme il y a:
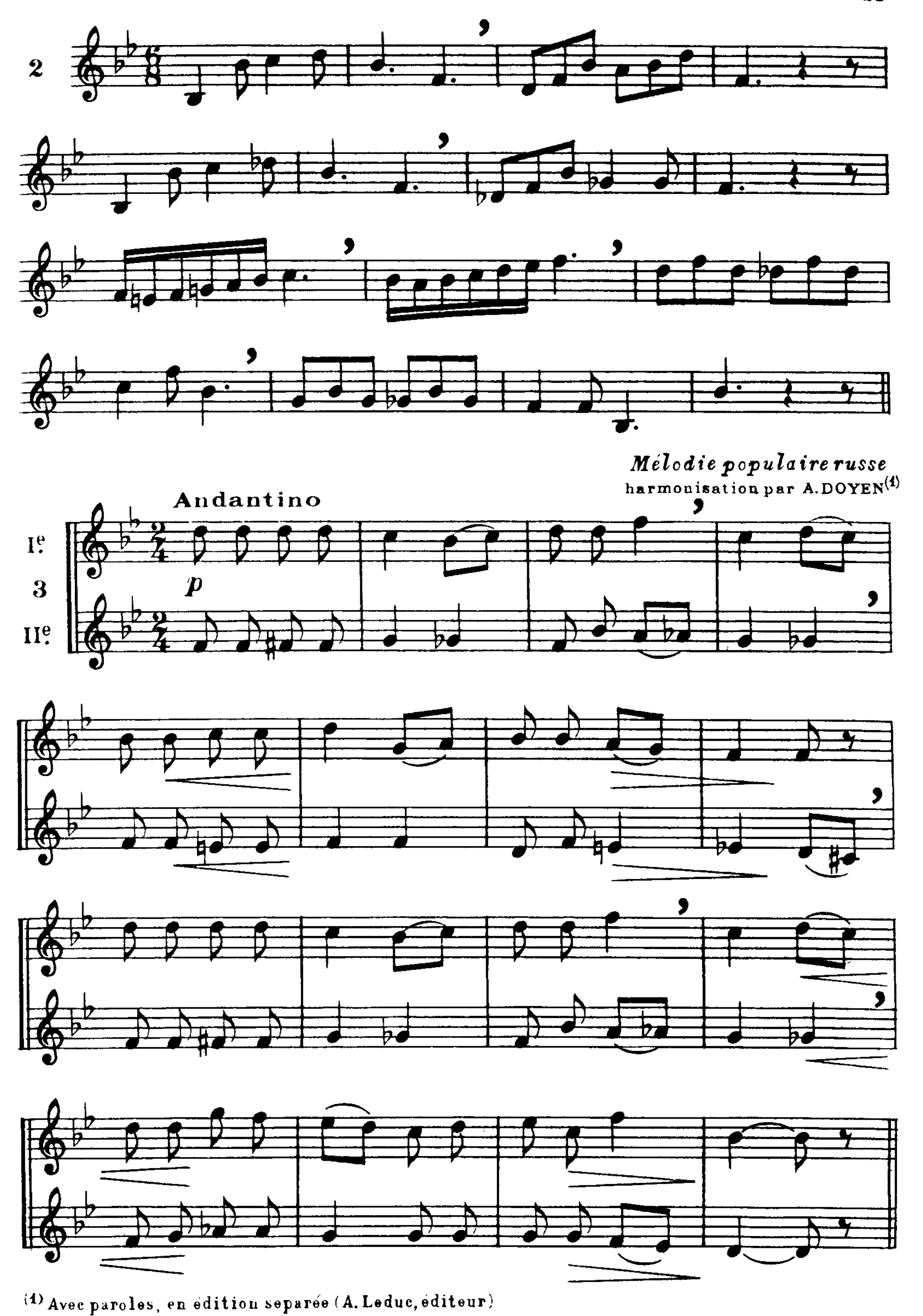
1º les notes *tonales* (1er 4e 5e degrés) qui indiquent le *ton*
2º les notes *modales* (3e 6e degrés) » » le *mode*

EXERCICES



Faire les exercices: de Respiration . P. 5
» » » de Vocalises et d'Articulation P. 5

A. L. 21,063



(1) Avec paroles, en édition separée (A. Leduc, éditeur)
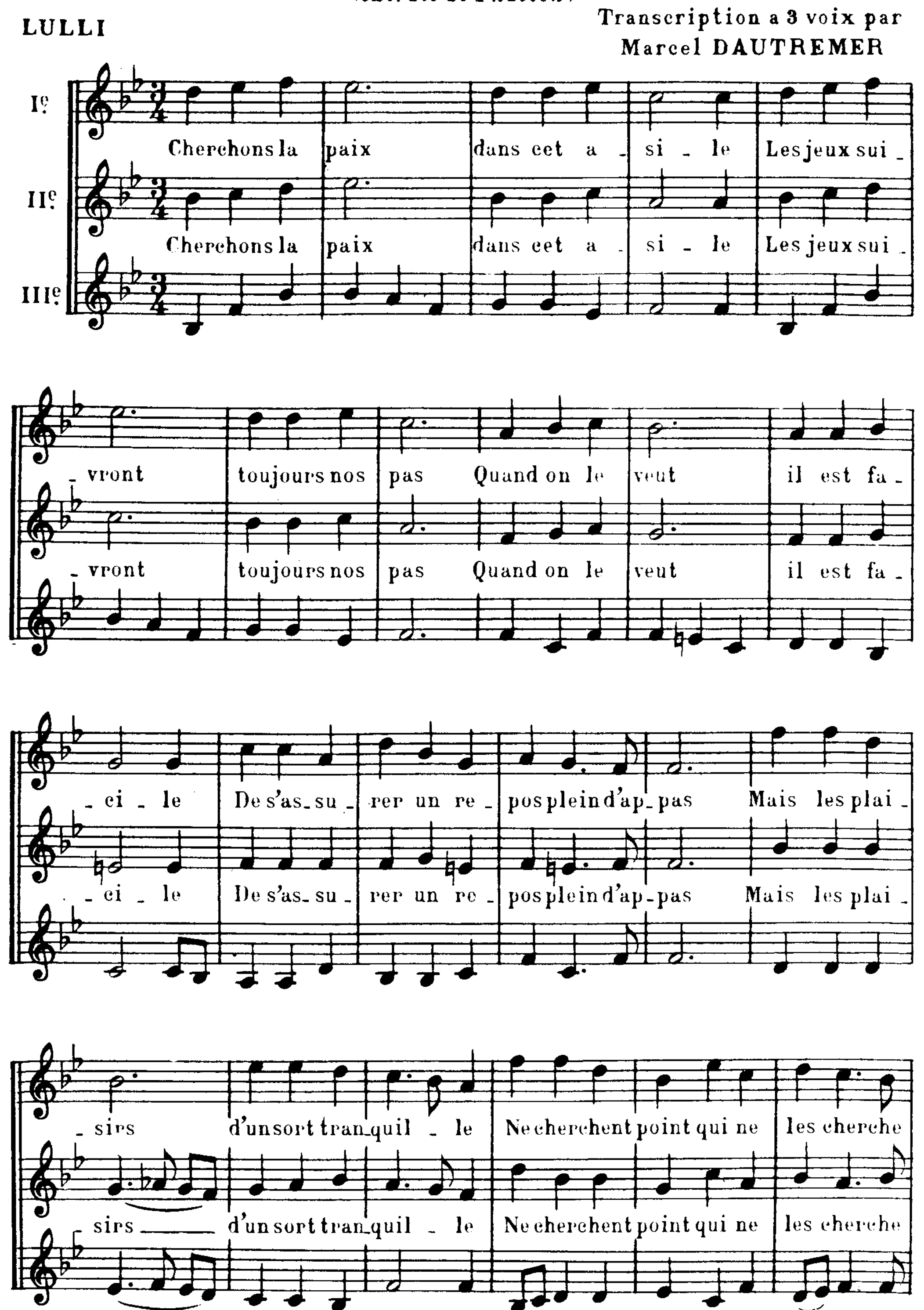
Faire des dictees musicales
Presentation de disques
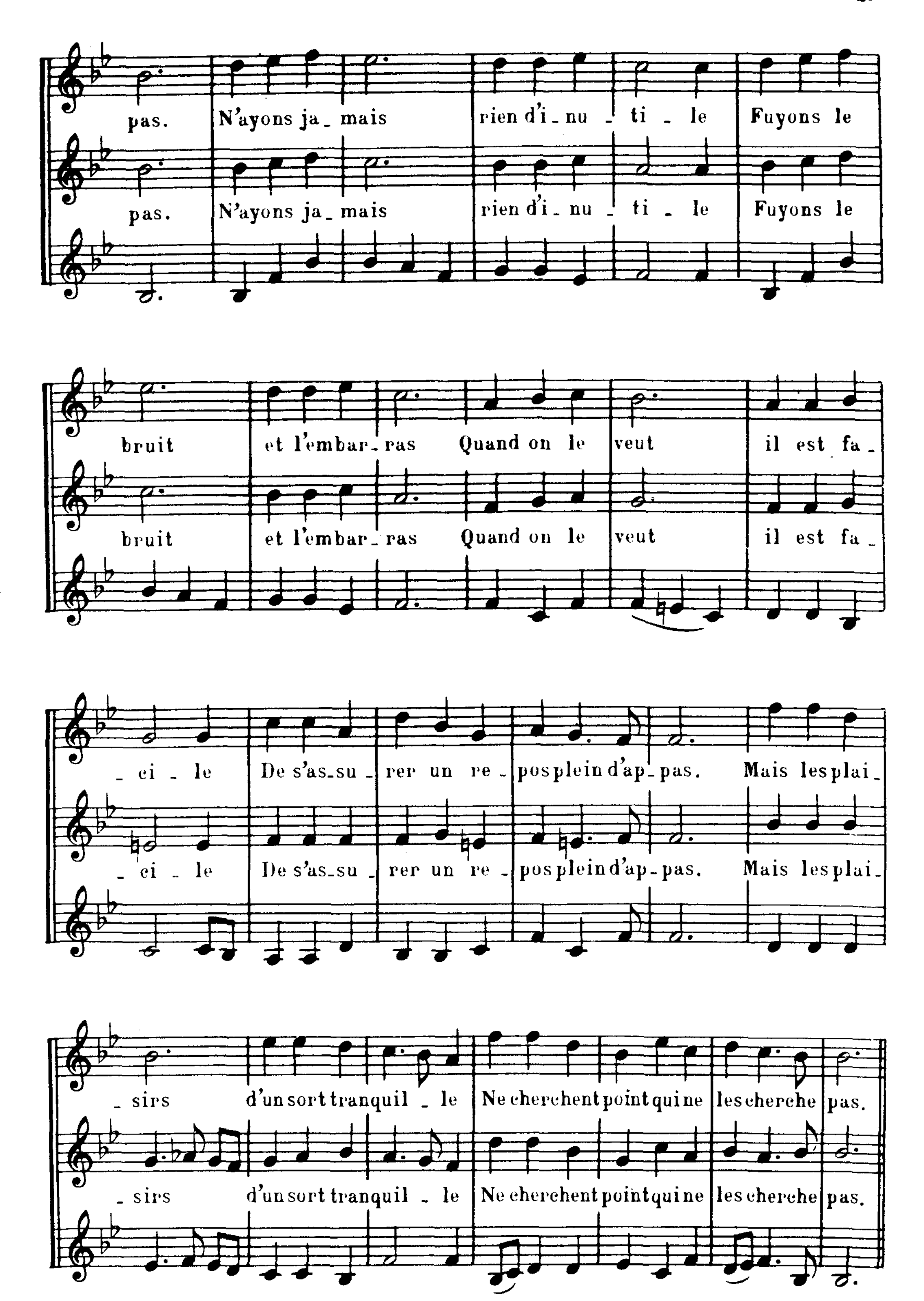
DUO DES COMPAGNES D'ASTREE

(extrait de Phaëton)

LULLI

Transcription a 3 voix par
Marcel DAUTREMER



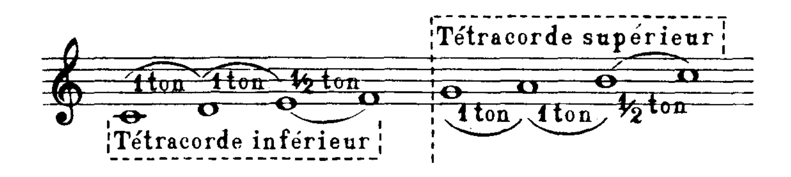

pas. N'ayons ja_mais rien d'i_nu_ti_le Fuyons le
pas. N'ayons ja_mais rien d'i_nu_ti_le Fuyons le
bruit et l'embar_ras Quand on le veut il est fa_
bruit et l'embar_ras Quand on le veut il est fa_
_ci_le De s'as_su_rer un re_pos plein d'ap_pas. Mais les plai_
_ci_le De s'as_su_rer un re_pos plein d'ap_pas. Mais les plai_
_sirs d'un sort tranquil_le Ne cherchent point qui ne les cherche pas.
_sirs d'un sort tranquil_le Ne cherchent point qui ne les cherche pas.

6

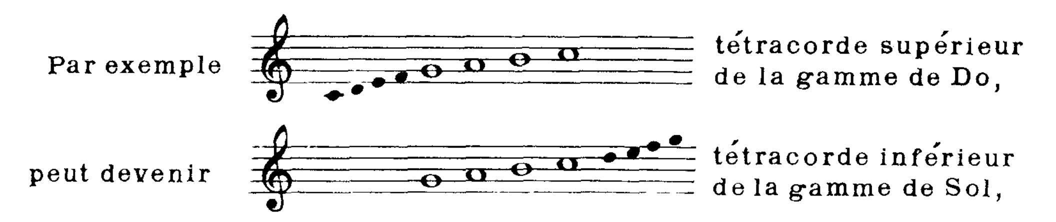
THÉORIE

ENCHAÎNEMENT DES GAMMES PAR LE TÉTRACORDE SUPÉRIEUR

La gamme se divise en deux parties égales appelées: *tétracordes*.[1] Chacun d'eux est composé de 2 tons consécutifs et d'un demi-ton.



Chaque tétracorde peut être considéré comme le point de départ d'une nouvelle gamme.



mais la construction du tétracorde supérieur de la gamme de Sol exige que le Fa soit précédé d'un ♯, afin d'être placé à un demi- ton du Sol. Ainsi les deux gammes Do et Sol seront-elles identiques.



Il en sera de même pour la formation de chaque nouvelle gamme, à partir du tétracorde supérieur de la précédente. (Obligation de hausser le 7me degré par un ♯ nouveau) voir le tableau qui suit.

(1) *Tétra*, du grec *tettara* (quatre) = 4 sons

Faire les exercices: de Respiration _ P. 5
» » » de Vocalises et d'Articulation _ P. 5

A. L. 24.063

Tableau de l'enchaînement des gammes par le tétracorde supérieur

Gamme de Do ♯
7 ♯
(Fa_Do_Sol_Re_La_Mi_Si)
T. D.

Gamme de Fa ♯
6 ♯
(Fa_Do_Sol_Re_La_Mi)
T D

Gamme de Si
5 ♯
(Fa_Do_Sol_Re_La)
T. D.

Gamme de Mi
4 ♯
(Fa_Do_Sol_Re)
T D.

Gamme de La
3 ♯
(Fa_Do_Sol)
T. D.
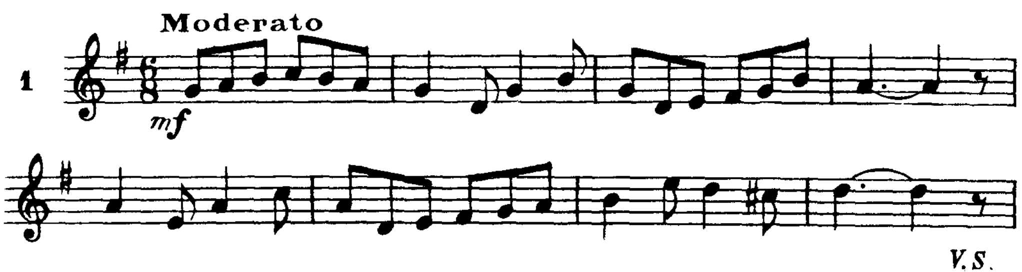
Gamme de Ré
2 ♯
(Fa_Do)
T. D.

Gamme de Sol
1 ♯
(Fa)
T. D.

Gamme d'Ut
(notes naturelles)
Ton. Dom.

En examinant ce tableau on trouve l'explication de l'ordre des ♯.
Fa_Do_Sol_Ré_La_Mi_Si

EXERCICES



V.S.

CANON

Moderato

Iᵉ

2
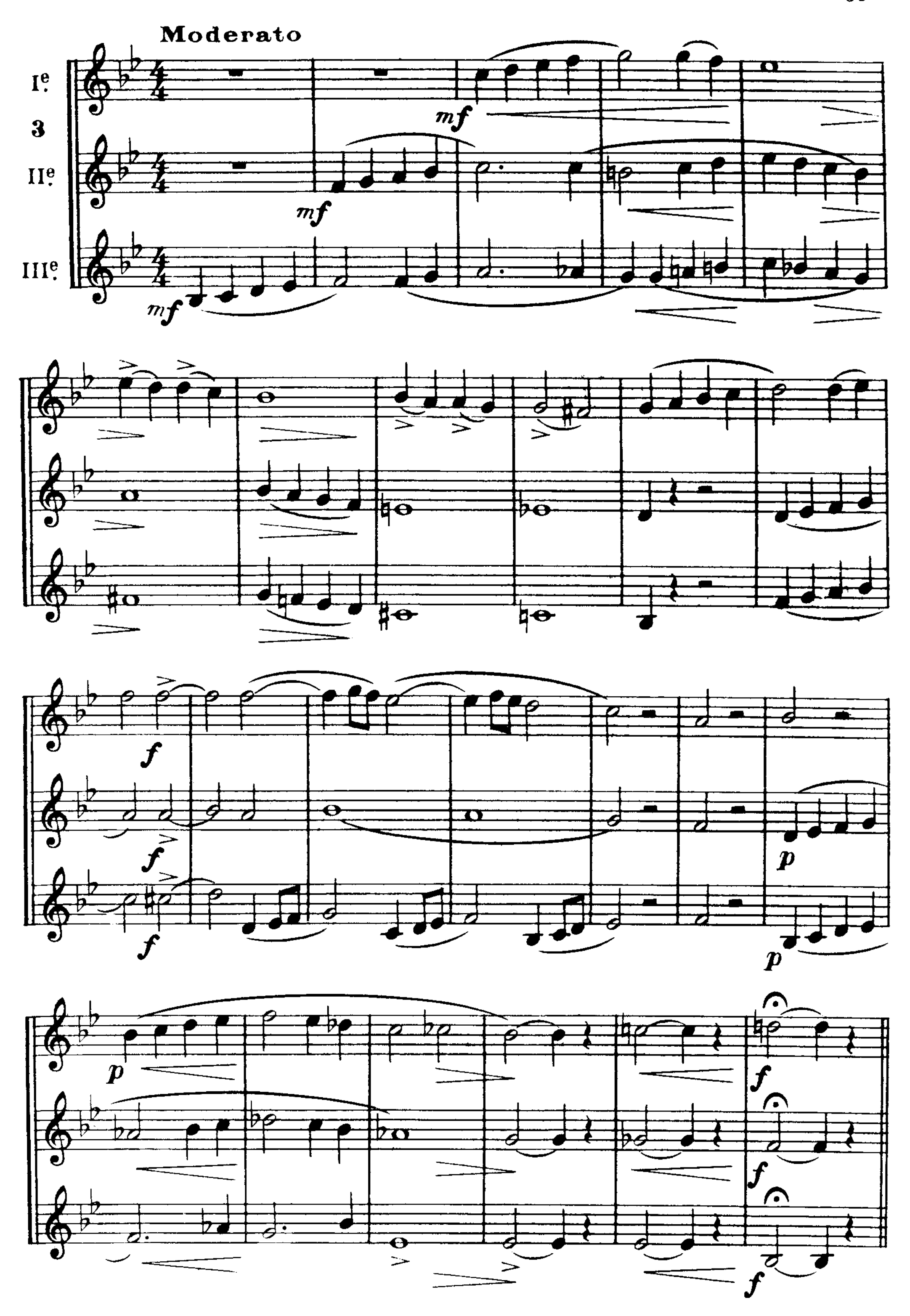
IIᵉ

mf

mf

f

f



Faire des dictées musicales

RAMEAU

(1683-1764)

(Voir illustrations N° 7, 8, 9)

Né à Dijon le 25 Septembre 1683, Jean-Philippe Rameau est certainement le plus grand musicien français du XVIIIe siècle.

Son père, organiste et professeur de clavecin, l'initia de bonne heure à la musique et surveilla sa première éducation musicale. A sept ans, il inventait des airs sur lesquels il improvisait des accompagnements rudimentaires.

Malgré ses merveilleuses dispositions musicales ses parents l'envoyèrent au collège pour qu'il y fit ses humanités: ils voyaient en leur fils un futur magistrat.

Barbouillant ses cahiers de classe de textes musicaux, Rameau dut quitter le collège avant d'avoir terminé ses études. Ses parents se décidèrent enfin à le laisser poursuivre ses études musicales et, quelques années après son départ du collège de Dijon, il se rendait en Italie.

A son retour en France, il occupa différents postes d'organiste, à Avignon, à Clermont-Ferrand, à Paris, à Lyon, puis de nouveau à Clermont.

C'est dans cette dernière ville, à l'âge de 40 ans, qu'il écrivit son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, un livre de pièces pour le clavecin, des motets et des cantates.

Son Traité d'Harmonie, publié à Paris en 1722, le fit connaitre au grand public de la capitale. Il revint alors à Paris, publia un *Nouveau Traite de Musique Théorique* qui, enfin, l'imposa définitivement. Sa réputation de théoricien, de professeur de composition et d'accompagnement grandissait tellement que la majeure partie de son temps se passait à donner des leçons.

En 1730 il fit la connaissance du fermier général La Pouplinière. Celui-ci le nomma directeur de sa musique et lui fit ouvrir les portes de l'Opéra. Rameau, pour ses ballets et opéras eut comme principaux librettistes Voltaire et Pellegrin. Son écriture musicale, ses moyens d'expression rappellent souvent Lulli. Comme auteur dramatique Rameau forme le chaînon entre Lulli et Gluck.

Il a trouvé des effets nouveaux dans l'écriture chorale et dans l'orchestration. Ainsi, il est le premier compositeur qui employa la clarinette dans l'orchestration des œuvres destinées au théâtre.

Ses principaux ouvrages sont *Hippolyte et Aricie, Castor et Pollux, Dardanus, Les Fêtes d'Hébé, Les Indes galantes.* Il écrivit son dernier opéra à 77 ans.

Il mourut à Paris le 12 Septembre 1764 à 81 ans. En 1880, la ville de Dijon a érigé une statue à la mémoire du grand compositeur.

Revoir chant: Chœur des Nymphes



1. Claudio Monteverde (1567-1643) - Frontispice d'un recueil de poèmes en son honneur, paru à Venise en 1644. Biblio. de l'Opéra (cl. Rigal).



2. *Ballet Comique de la Reine* - Premier ballet de cour représenté au Louvre en 1581. Mariage du Duc de Joyeuse avec Marguerite de Lorraine. Figure de la Salle (cl. Rigal).

Pour l'illustration de la couverture de ce livre, voir notice page 33.



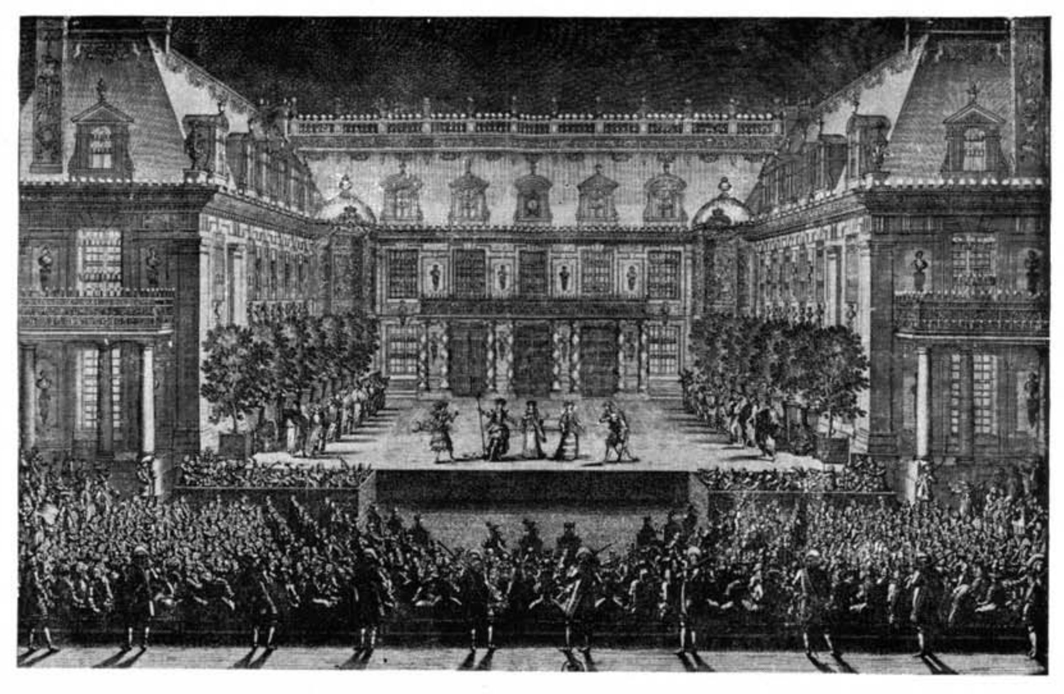
3. Bal donné en 1581 à la cour de Henri III à l'occasion du mariage du Duc Anne de Joyeuse avec Marguerite de Lorraine. Peinture de Van der Mast. Mus. du Louvre (cl. Giraudon).
A gauche et debout : Marguerite de Navarre (la Reine Margot), Henri de Lorraine (Duc de Guise, dit *Le Balafré*). Sont assis : Henri III, Catherine de Médicis, Louise de Lorraine, femme de Henri III. Au centre : Marguerite de Lorraine et Anne de Joyeuse. A droite : 3 luthistes.



4. Jean-Baptiste Lulli (1632-1687), surintendant de la Musique de Louis XIV - Gravure de J.-L. Roullet d'après P. Magnard. Biblio. Nat. (cl. Mon. Hist.).
Lulli fut non seulement un grand violoniste mais aussi un excellent danseur.



5. Thésée - Opéra en 5 actes, paroles de Quinault, musique de Lulli - Frontispice du livret. Gravure de Chauveau (cl. Rigal).
Les frontispices des livrets de cette époque représentaient un décor ou une scène de la pièce.



6. Alceste - Opéra, musique de Lulli, représenté dans la cour de marbre du château de Versailles en 1674 - Gravure de Le Pautre. Biblio. Nat. (cl. B.N.).

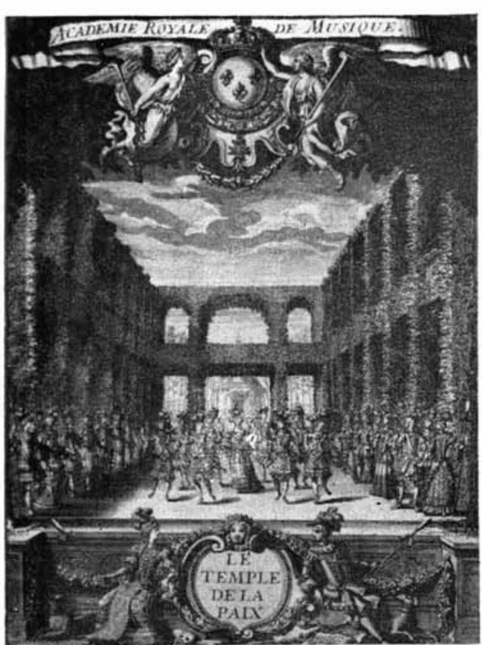
7. Jean-Philippe Rameau (1683-1764) - Peinture de J.-A. Aved. Musée de Dijon (cl. Braün).



8. Théâtre construit dans le manège couvert de la Grande Ecurie, à Versailles, pour *La Princesse de Navarre*, comédie-ballet, texte de Voltaire, musique de Rameau, en 1745 à l'occasion du mariage de Louis, Dauphin de France, avec Marie-Thérèse, Infante d'Espagne. - Gravure de N. Cochin (cl. Rigal).



9. Scène de *La Princesse de Navarre* - Voir note fig. 8 (cl. Rigal) - L'orchestre, une soixantaine de musiciens, est dans la fosse.



10. Le Temple de la Paix - Opéra - Ballet, paroles de Quinault, musique de Lulli. Frontispice du livret. Gravure de Dolivart. Biblio. de l'Opéra (cl. Rigal).



11. André Campra (1660-1744) - Gravure de N. Edelinck d'après A. Bouys. Biblio. de l'Opéra (cl. Rigal).

L'illustration de la couverture de ce livre représente Louis XIV et la reine Marie-Thérèse d'Autriche ouvrant le *Bal à la Française donné en réjouissance de l'heureux retour de leurs Majestés* - Gravure tirée d'un almanach de 1682.
Louis XIV, en 1681, revenait alors ue Strasbourg qui avait été rattachée à la France, avec la plus grande partie de l'Alsace, par le traité de Nimègue en 1678.



12. *Les Farceurs français et italiens depuis 60 ans et plus, en 1670* - Peinture conservée à la Comédie-Française (cl. Rigal). De gauche à droite :

Philippin
Le Capitan-Matamore Gros-Guillaume Gautier-Garguille
Jodelet Turlupin Guillot-Gorju Polichinelle Pantalon Briguelle Trivelin
Molière Poisson Arlequin Le Dottor Grazian-Balourd Scaramouche

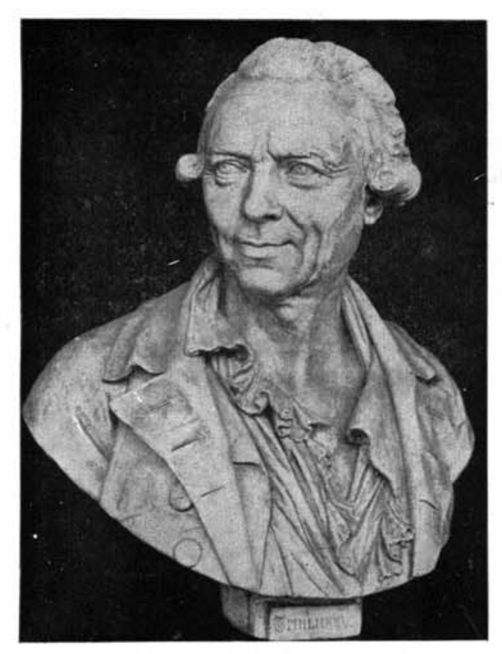
13. Représentation de *La contesse de'numi* de L. Vinci (1690-1732) à l'occasion de la naissance du Dauphin, fils de Louis XV, en 1729 dans le palais du Cardinal Melchior de Polignac à Rome - Peinture de G.-P. Panini. Mus. du Louvre (cl. Mon. hist.).



14. Christophe Willibald Gluck (1714-1787) - Peinture de J.-B. Greuze. Mus. du Louvre (cl. Mon. hist.).



15. Orphée - Opéra de Gluck. Scène d'Orphée dans la forêt. Gravure de Le Pautre. Biblio. Nat. (cl. Rigal).

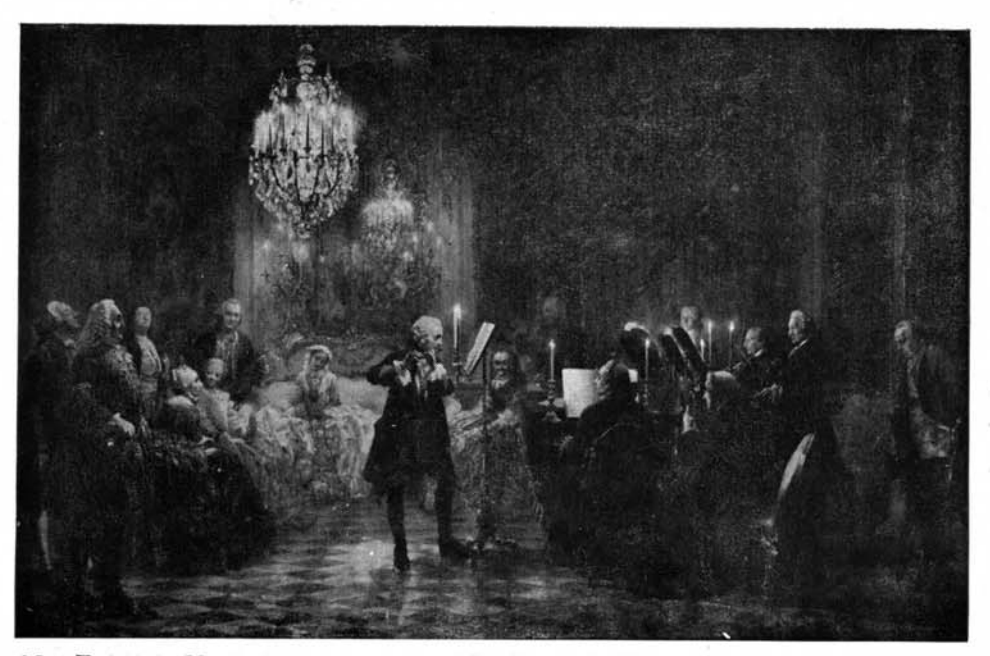


16. André Danican Philidor (1726-1795) - Buste par Pajou (cl. Mon. hist.). Philidor fut un célèbre joueur d'échecs.



17. *Symphonie du tympanon, du luth et de la flûte d'Allemagne* - Gravure de la fin du XVIIIe S. par I. Danckerts. Biblio. Nat. (cl. B.N.).
Le tympanon de cette époque n'a qu'une corde par note. Il est devenu le *zymbalum* des tziganes qui ont doublé ou triplé les cordes afin d'offrir plus de surface aux marteaux.

18. Concert de Chambre. XVIIIe S. Clavecin, basse de viole (violoncelle). 2 violons, pardessus de viole (alto), chanteur Gravure anonyme. Biblio. Nat (cl. Rigal)



19. Frédéric II de Prusse (1712-1786), l'ami de Voltaire, jouant un concerto de flûte dans la salle de concert du château de Sans-Souci, à Postdam. Peinture de A. Menzel. Mus. de Berlin.
Frédéric II est accompagné par un piano et quelques instruments à cordes.



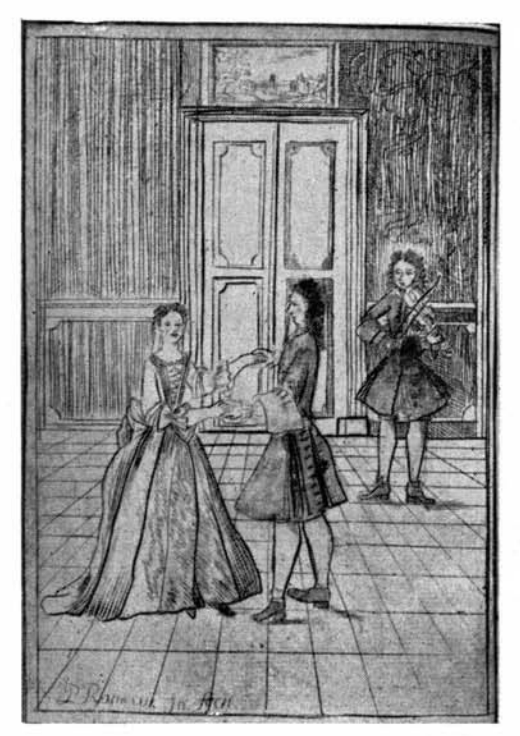
20. Le Concert - Gravure de J. Duclos d'après A. de St-Aubin (1737-1807).

21. Concert Champêtre - Gravure anonyme, vers 1780. Biblio. Nat. (cl. B.N.).
Guitare, mandoline, chanteuses, flûte traversière. Sur la chaise, une mandoline.

22. *Le Concert Champêtre* - Gravure de B. Audran d'après A. Watteau (1684-1721). Biblio. Nat. (cl. Mon. hist.).
Théorbe, chanteurs, petite basse de viole, flûte traversière.



23. *La danse dans un pavillon* - Peinture de Nicolas Lancret (1690-1743). Palais-Vieux, Postdam. (cl. Mon. hist.).





24. *Le Maître à Danser* - Frontispice gravé dans une théorie de la danse XVIIIᵉ S. Biblio. de l'Opéra (cl. Rigal).

25. Le Menuet - Gravure extraite de l'*Almanach Dansant pour l'année* 1770. Biblio. de l'Opéra (cl. Rigal).
Légende : *Le cavalier passe entre les bras droits et forme le tableau ci-dessus.*



26. Ouverture d'un bal solennel donné à la Cour en 1740 - Gravure anonyme. Biblio. Nat. (cl. Giraudon).
L'orchestre est à gauche, dans une loggia.



27. Jean-Sébastien Bach (1685-1750) en sa jeunesse - Portrait anonyme. Musée d'Erfurt (cl. Giraudon).



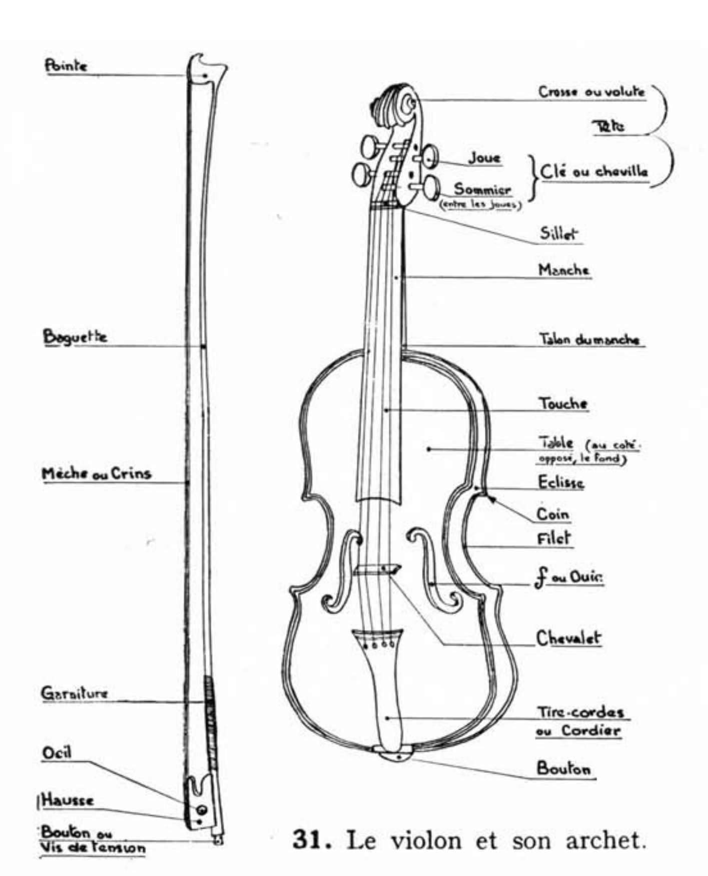
28. J.-S. Bach, en sa vieillesse - Peinture anonyme, vers 1745. Collection du Professeur Volbach. (Autor. Maison Bärenreiter à Cassel et Bâle).



29. G.-F. Haendel (1685-1759) - Gravure en 1749 de I. Faber d'après le portrait que Th. Hudson fit à Londres en 1749 et que Haendel adressa à ses parents à Halle en 1750. Biblio. Nat. (cl. Rigal).



30. Joseph Haydn (1732-1809) - Lithographie d'A. Farcy. Biblio. Nat (cl. Rigal).



31. Le violon et son archet.

32. *Joüeur de violon de chez le Roy* - Gravure en 1688 de N. Arnoult. Biblio. Nat. (cl. B.N.).



33. Sainte-Cécile, patronne des musiciens, jouant de la basse de viole - Peinture vers 1620 de Zampieri (1581-1641). Mus. du Louvre (cl. Mon. hist.). L'instrument a, ici, sept cordes. La rosace, qui n'est pas ajourée, est dite *borgne*.



34. Henriette de France jouant de la basse de viole - Portrait en 1754 par J. Nattier. Versailles (cl. Mon. hist.). A droite : clavecin à double clavier. En 1635, P. Trichet disait des violes : " *Il n'est rien de si charmant que les mignards tremblements qui se font sur le manche et rien de si ravissant que les coups mourants de l'archet.* " (Traité des instruments).

35. Mozart à onze ans, jouant du clavecin chez le Prince de Conti, au Temple, dans le Salon des Quatre Glaces. Peinture de B. Ollivier en 1766 Mus. du Louvre (cl. Mon. hist.).



36. Mozart enfant - Portrait par J.-S. Duplessis à l'époque où Mozart vint jouer devant Marie-Antoinette. Mus. du Louvre (cl. Bulloz).



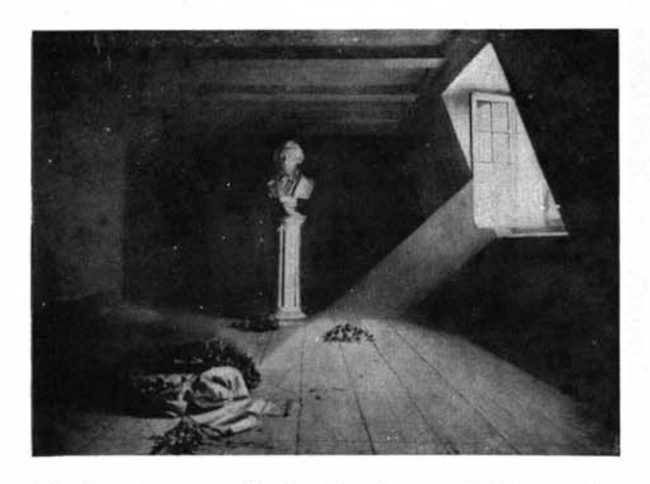
37. Mozart (1756-1791) - Portrait inachevé, par son beau-frère l'acteur J. Lange en 1782. Salzbourg, Mozart-museum (cl. Giraudon).



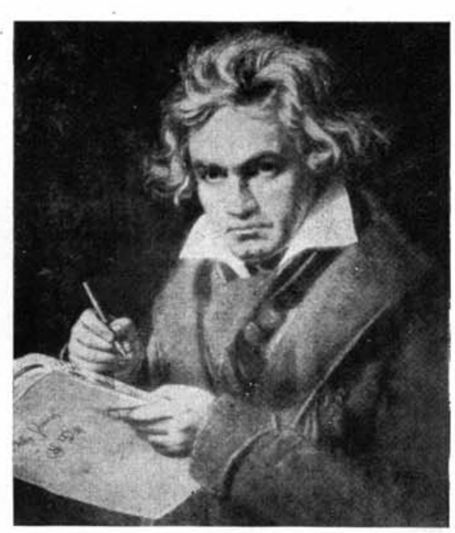
38. Ludwig van Beethoven (1770-1827) - Peinture en 1814 ou 1815 de Malher (cl. Rigal).



39. Maison natale de Beethoven à Bonn - Aujourd'hui transformée en musée (cl. H. Peters).



40. Chambre natale de Beethoven à Bonn (cl. H. Peters).



41. Beethoven - Gravure d'après le portrait original de Staler, le seul pour lequel Beethoven ait posé. Biblio. Nat. (cl. Rigal).

42. BOIS - Flûte, hautbois, cor anglais, clarinette, clarinette-basse, basson, saxophone alto. (Buffet-Crampon, luthiers à Paris).

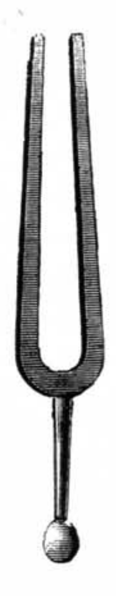
42 *bis*. CUIVRES - Trompette, saxhorn à 4 pistons, trombone à coulisse, cor à 3 pistons. (Thibouville-Lamy, luthiers à Paris).



43. Caisse claire



44. Timbale.



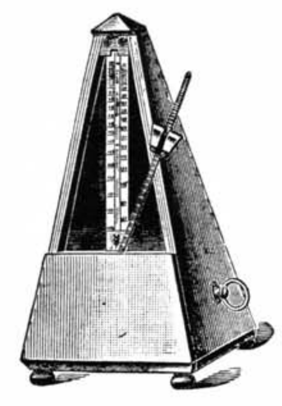
45. Diapason - 440 vibrations doubles à la seconde.



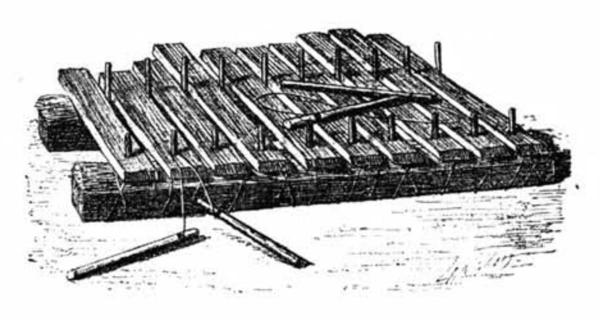
46. Tambour militaire et cymbales - Faïence peinte. XVIIIe S. Münich (cl. Tritschler).



47. Castagnettes à manche.



48. Métronome.



49. Xylophone malgache - Longueur : 0,70 c. D'après Lavignac.

Les figures 43, 44, 45, 47, 48, nous ont été aimablement communiquées par la Maison Thibouville-Lamy, luthiers.



50. *L'Accord parfait* - Gravure en 1777 de J. Helman d'après J. Moreau le Jeune. Biblio. Nat. (cl. Mon. hist.).
Modèle de harpe à pédales. Les *luthiers* fabriquèrent les harpes jusqu'à ce que l'un des plus célèbres *facteurs de pianos*, Sébastien Erard (1752-1831), en fit passer la fabrication entre les mains de ces derniers.



51. *Bon, nous voilà d'accord* - Lithographie en couleurs de la fin du XVIII[e] S. (cl. Mon. hist.).
Allégorie des Trois Ordres : *le Clergé*, jouant du serpent, instrument servant à accompagner à l'unisson les chantres dans les églises. *Le Tiers-Etat*, jouant du violon. *La Noblesse*, jouant du chalumeau, instrument à anche ayant pour ancêtre l'aulos grec et la tibia romaine et ayant précédé la clarinette.



52. F.-J. Gossec (1734-1829) - Eau-forte en 1813 d'E. Quenedey (cl. Rigal).

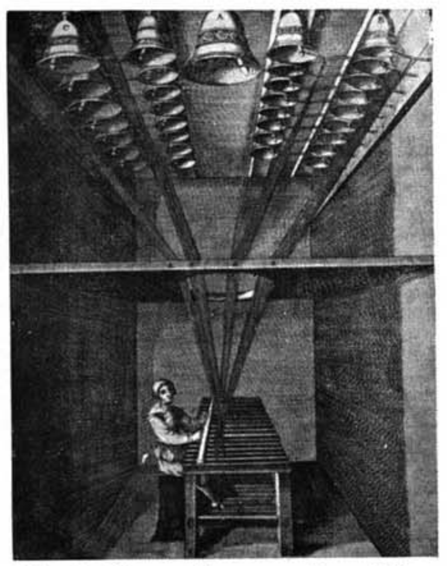


53. Etienne Nicolas Méhul (1763-1817) - Peinture de J. Ducreux. Château de Versailles (cl. Mon. hist.).

54 Fêtes et illuminations aux Champs-Elysées à Paris, en 1790, en mémoire de la Fédération. Gravure de Berthault d'après Prieur. Biblio. de l'Opéra (cl. Rigal).
Les musiciens sont placés sur le socle du monument illuminé et sur deux estrades, à gauche et à droite.



55. Trompette et timbalier persans - Costumes pour *La Course de testes et de bagues faitte par le Roi et par les princes et seigneurs de sa Cour en l'an 1662*. Gravure en 1670 de Chauveau. Biblio. Nat. (cl. B.N.).



56. Carillon - Gravure dans l'*Harmonie universelle* de Mersenne, 1637. (cl. B.N.).
Les cloches ne sont pas mises en mouvement, ce sont les battants, reliés par des cordes à un *manuel* et à un *pédalier*, qui viennent les frapper.



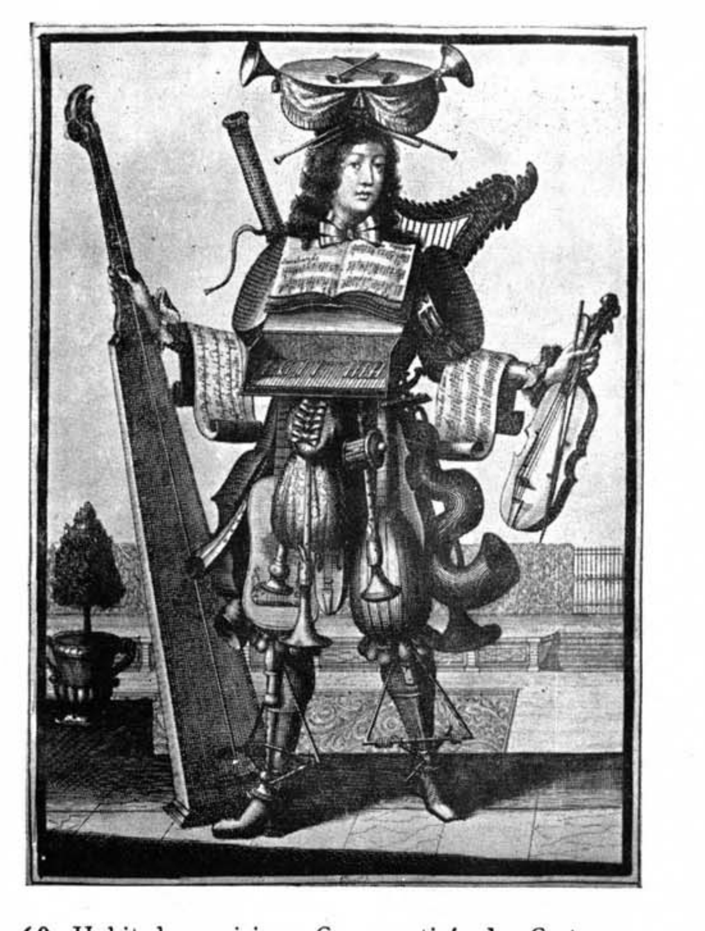
57. Dolcian, ou double basson, XVIIIe S. Faïence peinte - Münich (cl. Tritschler).

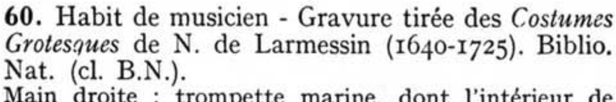


58. *La Curée* - Gravure dans *la Vènerie* de J. du Fouilloux, 1754. 3 trompes *à la Dauphine*.



59 Sacquebute ou saqueboute - Gravure dans *l'Harmonie universelle* de Mersenne. Nom donné au XVIe S. à la basse trompette, plus tard appelée trombone. Mersenne s'exprime ainsi : *On la nomme trompette harmonique parce qu'elle sert de basse dans toutes sortes de concerts comme fait le serpent et le fagot*





60. Habit de musicien - Gravure tirée des *Costumes Grotesques* de N. de Larmessin (1640-1725). Biblio. Nat. (cl. B.N.).
Main droite : trompette marine, dont l'intérieur de la caisse était souvent tendu de nombreuses cordes accordées à l'unisson de la grosse corde ; elles vibraient par sympathie.
Main gauche : violon et archet. Sur la tête : timbale et trompettes. Suspendus au cou : tambourins et clavecin de voyage.

61. Musiciens ambulants - Peinture vers 1775 de G. Zoffany (1733-1810). Pinacothèque, Parme (cl. Anderson).

7

THÉORIE

Comment trouver la tonalité d'après une armure avec ♯
Gammes de La majeur et de Fa♯ mineur
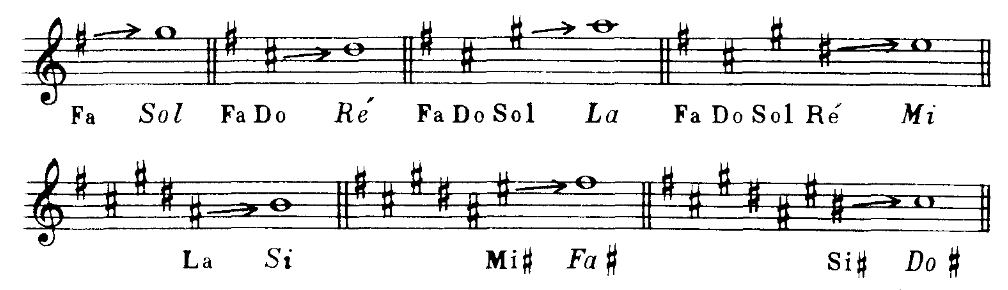
L'enchaînement des gammes par le Tétracorde supérieur nous donne l'ordre logique des ♯, et en même temps, par un procédé très simple, le moyen de reconnaître le ton d'une gamme, d'un exercice ou d'un morceau par l'armure (nombre d'altérations à la clef).

En regardant attentivement le tableau de la leçon précédente, on voit que le dernier ♯ d'une série représente *toujours* la sensible ou 7me degré d'une gamme.

Gamme de Sol: 1♯ le Fa
» » Ré : 2♯ le Fa et le Do
» » La : 3♯ le Fa, le Do et le Sol

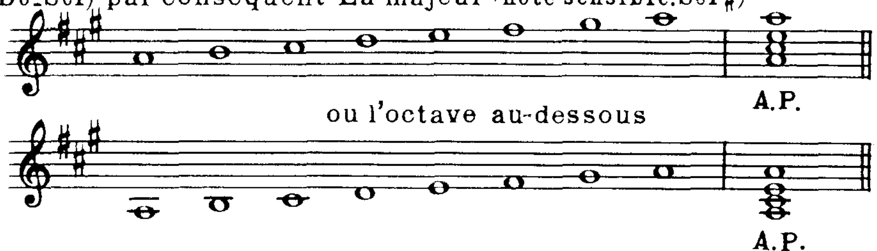
Depuis longtemps nous savons que la note sensible se trouve à un *demi-ton* de sa tonique, nous pouvons donc tirer la conclusion suivante:

Pour trouver la tonalité d'après une armure en ♯, on prend pour tonique la note placée à un ½ ton diatonique *au-dessus du dernier* ♯

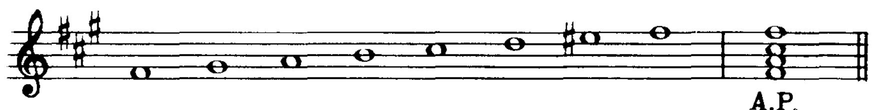


Gammes de La majeur et de Fa♯ mineur

La nouvelle gamme que nous allons étudier comporte 3♯ à la clef (Fa-Do-Sol) par conséquent La majeur (note sensible: Sol♯)
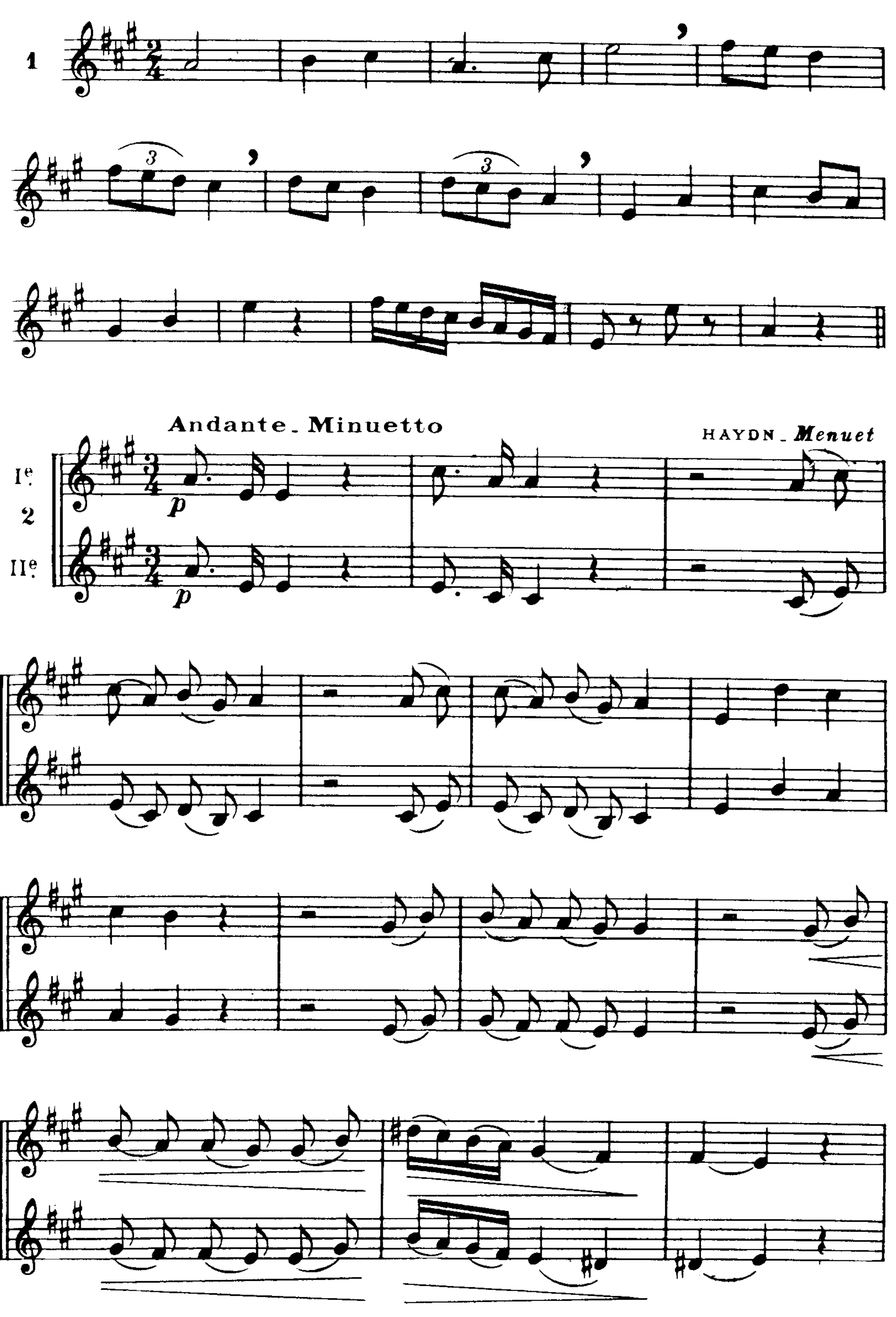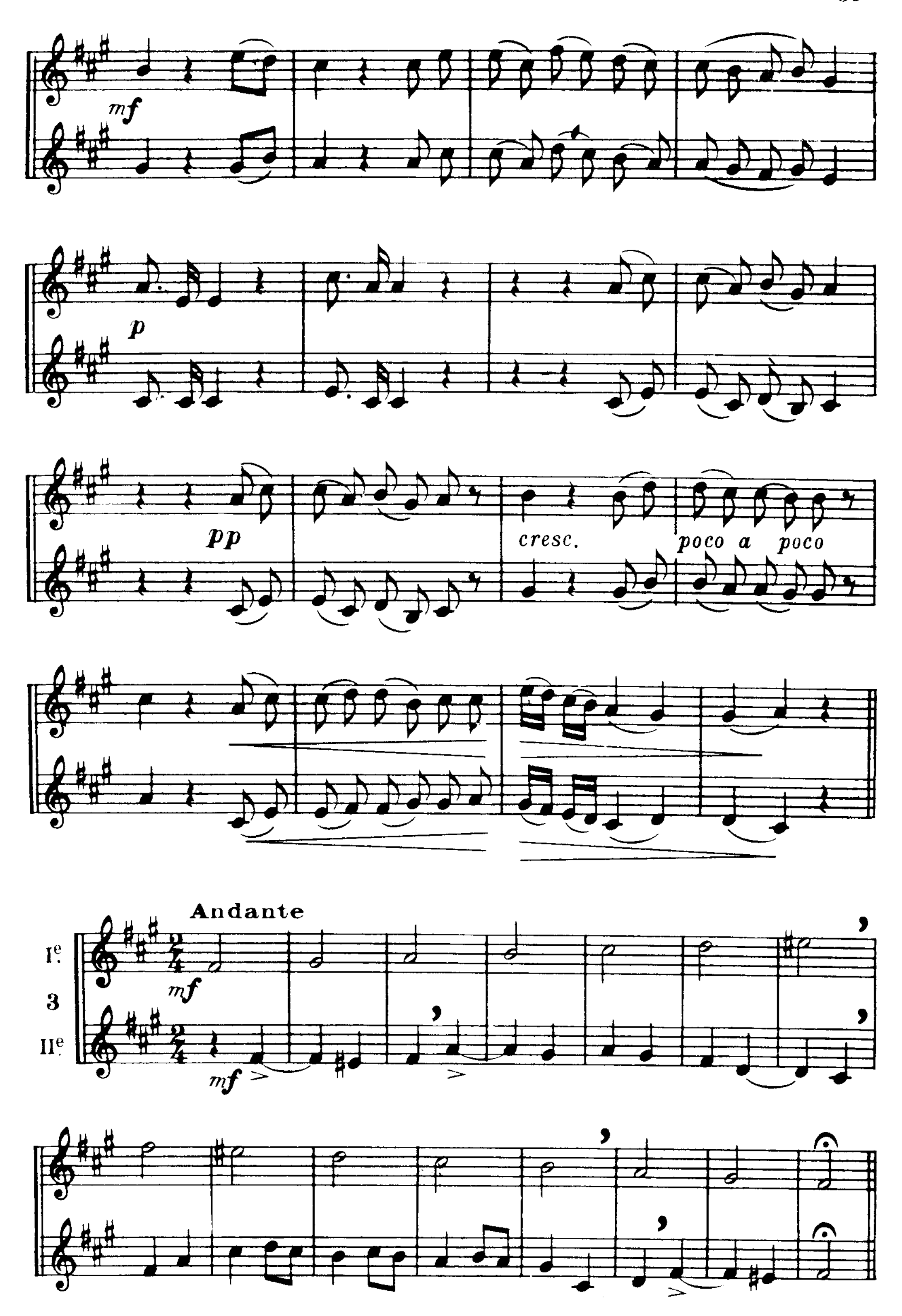


et sa relative mineure: Fa♯ (note sensible: Mi♯)
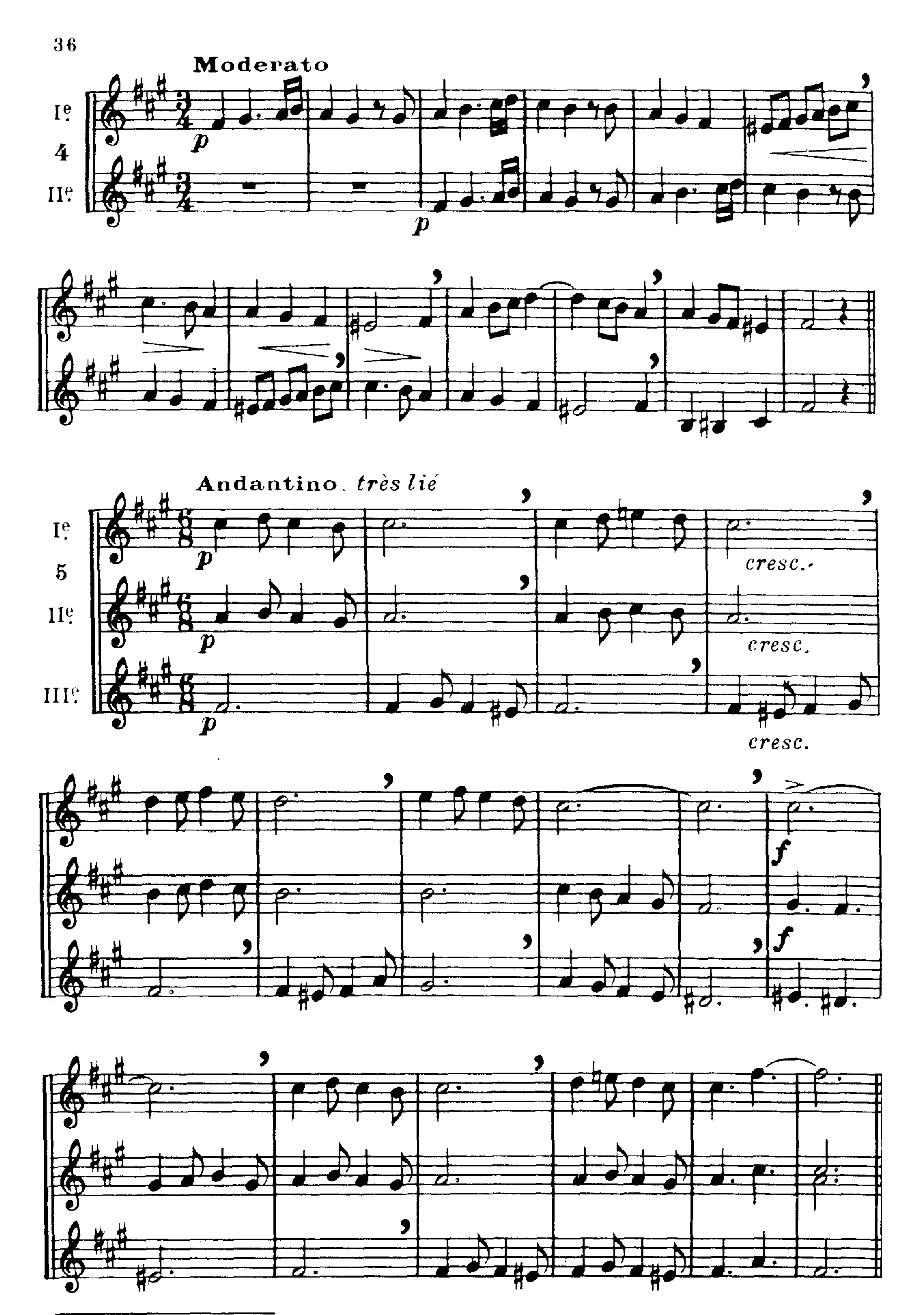


Faire les exercices: de Respiration P. 5
» » » de Vocalises et d'Articulation P. 5

EXERCICES




mf
p
pp
cresc.
poco a poco
Andante
Ie
3
IIe
mf
mf
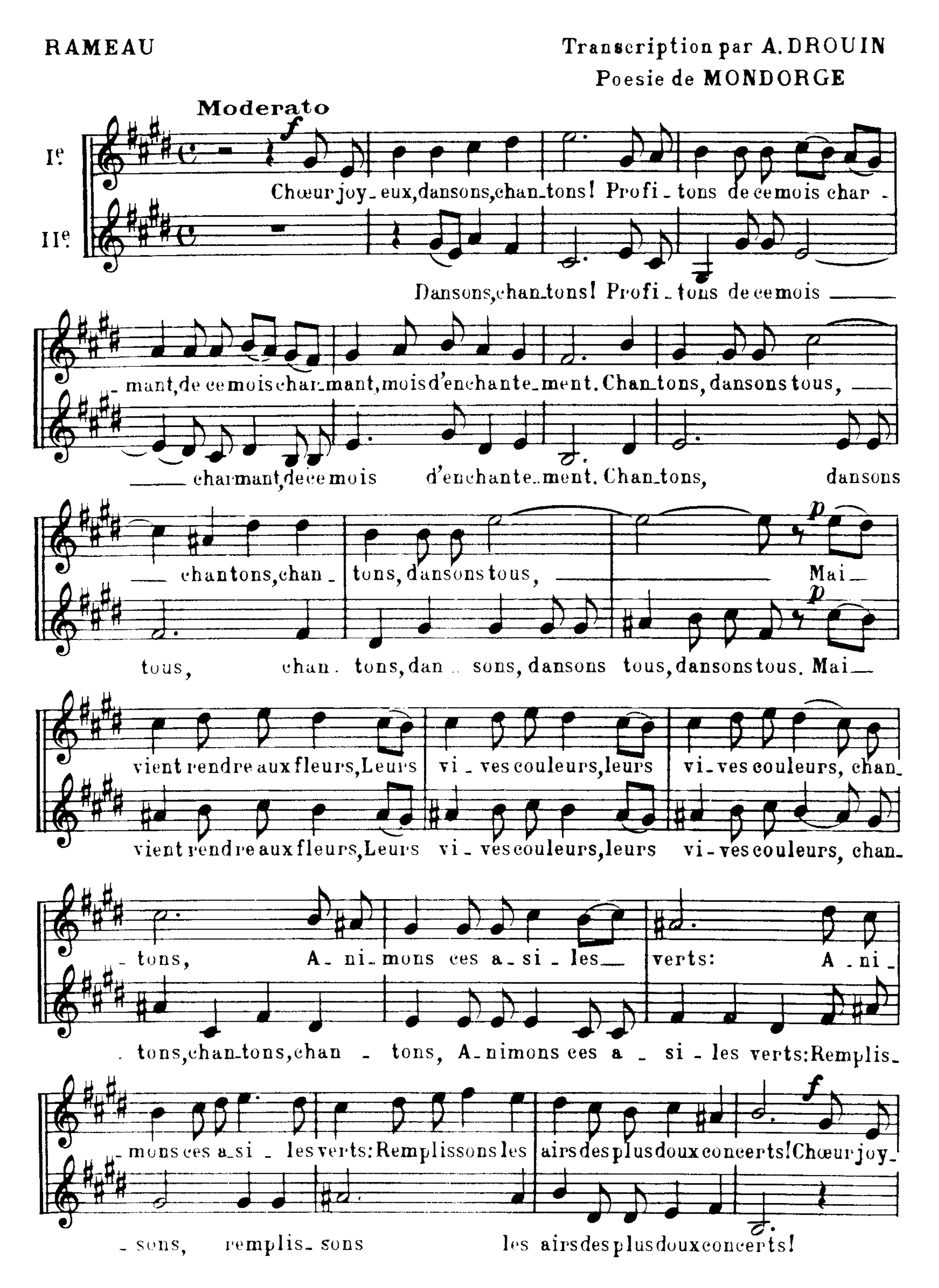


Faire des dictées musicales
Presentation de disques

CHANT
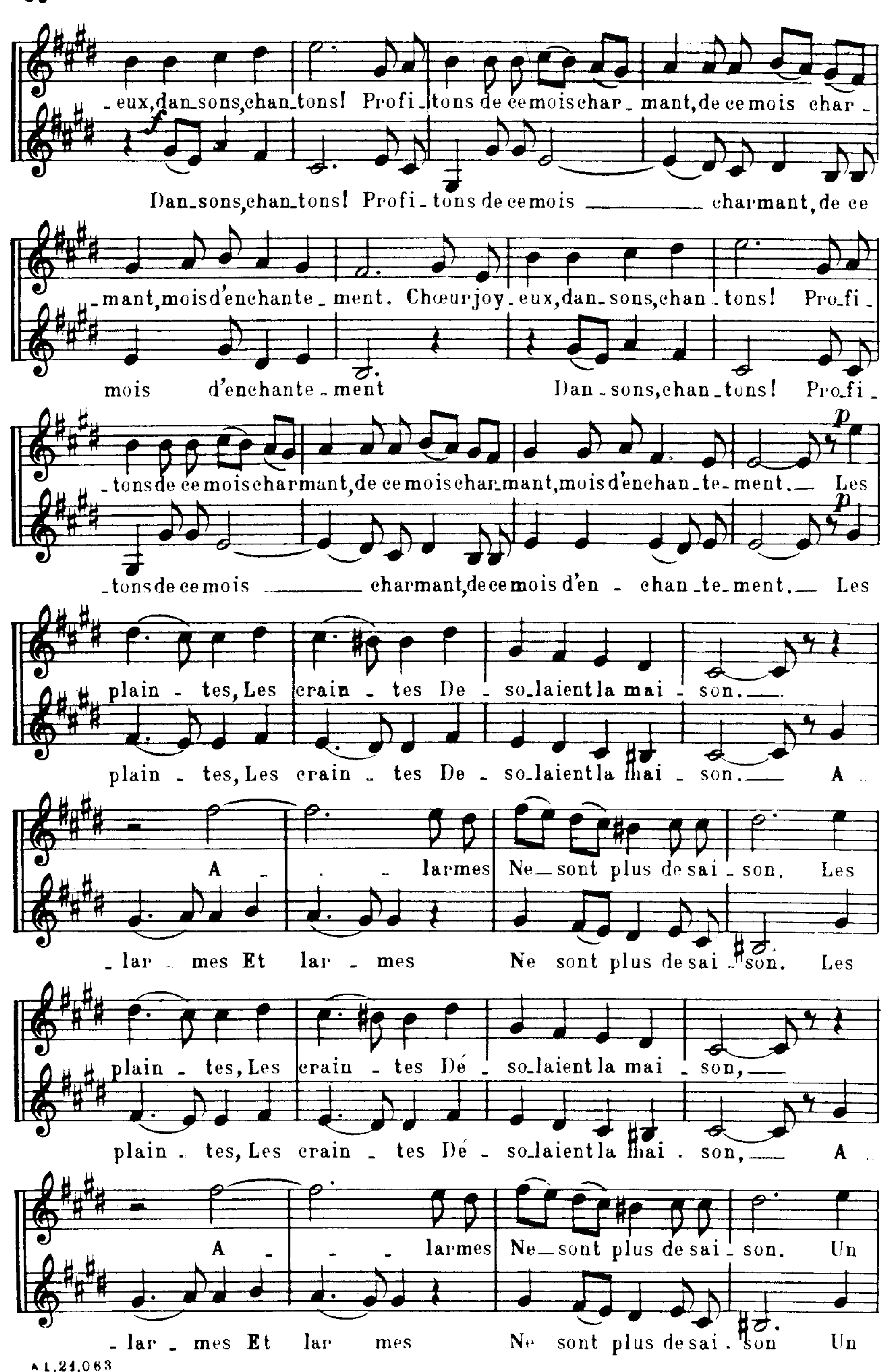
LES FÊTES D'HÉBÉ [1]
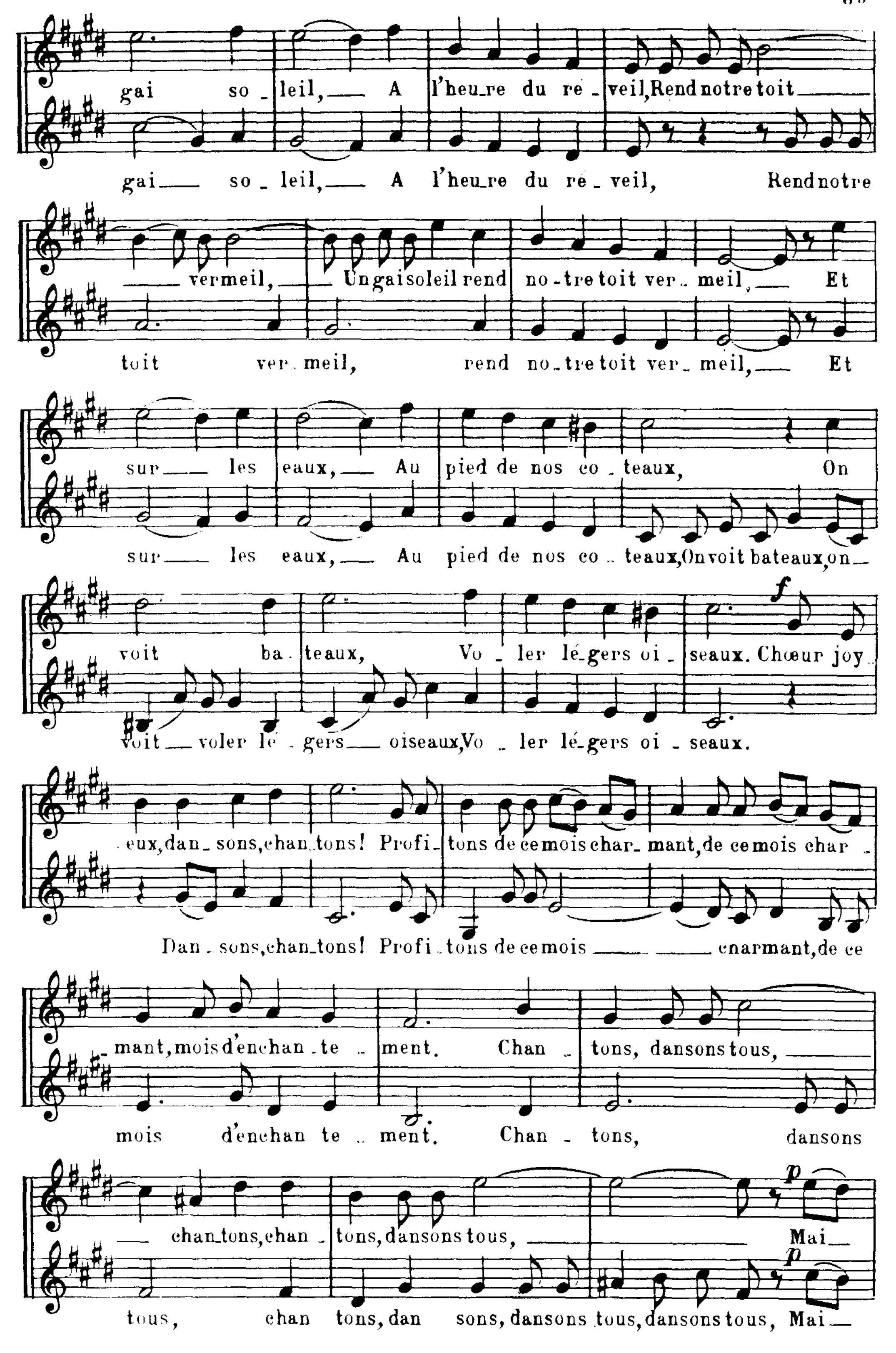
RAMEAU
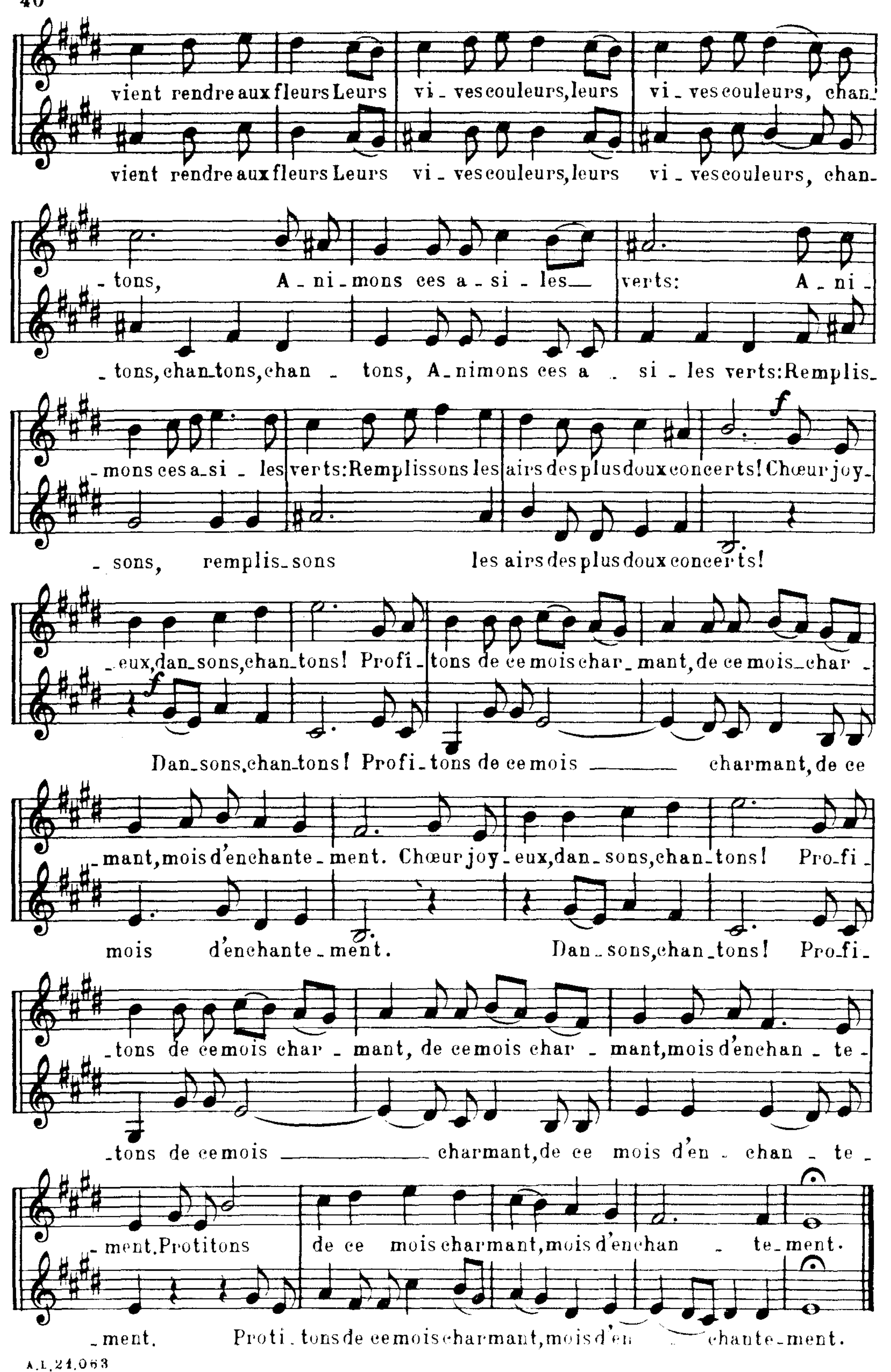
Transcription par A. DROUIN
Poesie de MONDORGE



[1] Existe en edition separee: A. Leduc editeur.


_eux, dan_sons, chan_tons! Profi_tons de ce mois char_mant, de ce mois char_
Dan_sons, chan_tons! Profi_tons de ce mois charmant, de ce
_mant, mois d'enchante_ment. Chœur joy_eux, dan_sons, chan_tons! Pro_fi_
mois d'enchante_ment Dan_sons, chan_tons! Pro_fi_
_tons de ce mois charmant, de ce mois char_mant, mois d'enchan_te_ment._ Les
_tons de ce mois charmant, de ce mois d'en_chan_te_ment._ Les
plain_tes, Les crain_tes De_so_laient la mai_son._
plain_tes, Les crain_tes De_so_laient la mai_son._ A_
A_ _larmes Ne_sont plus de sai_son. Les
_lar_mes Et lar_mes Ne sont plus de sai_son. Les
plain_tes, Les crain_tes Dé_so_laient la mai_son,_
plain_tes, Les crain_tes Dé_so_laient la mai_son,_ A_
A_ _larmes Ne_sont plus de sai_son. Un
_lar_mes Et lar mes Ne sont plus de sai_son Un


gai so _ leil, A l'heu_re du re _ veil, Rend notre toit
gai so _ leil, A l'heu_re du re _ veil, Rend notre
vermeil, Un gai soleil rend no _ tre toit ver _ meil, Et
toit ver _ meil, rend no _ tre toit ver _ meil, Et
sur les eaux, Au pied de nos co _ teaux, On
sur les eaux, Au pied de nos co _ teaux, On voit bateaux, on
voit ba _ teaux, Vo _ ler lé_gers oi _ seaux. Chœur joy _
f
voit voler lé _ gers oiseaux, Vo _ ler lé_gers oi _ seaux.
_ eux, dan_sons, chan_tons! Profi_ tons de ce mois char_ mant, de ce mois char _
Dan _ sons, chan_tons! Profi _ tons de ce mois charmant, de ce
_ mant, mois d'enchan _ te _ ment. Chan _ tons, dansons tous,
mois d'enchan te _ ment. Chan _ tons, dansons
chan_tons, chan _ tons, dansons tous, Mai _
p
tous, chan tons, dan sons, dansons tous, dansons tous, Mai _
p
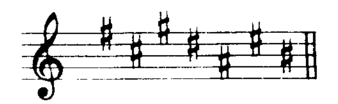

vient rendre aux fleurs Leurs vi _ ves couleurs, leurs vi _ ves couleurs, chan_
vient rendre aux fleurs Leurs vi _ ves couleurs, leurs vi _ ves couleurs, chan_
_ tons, A _ ni _ mons ces a _ si _ les verts: A _ ni _
_ tons, chan_tons, chan _ tons, A _ nimons ces a _ si _ les verts: Remplis_
_ mons ces a_si _ les verts: Remplissons les airs des plus doux concerts! Chœur joy_
_ sons, remplis_sons les airs des plus doux concerts!
_ eux, dan_sons, chan_tons! Profi_ tons de ce mois char_ mant, de ce mois_char _
Dan_sons, chan_tons! Profi_ tons de ce mois charmant, de ce
_ mant, mois d'enchante _ ment. Chœur joy _ eux, dan _ sons, chan_tons! Pro_fi _
mois d'enchante _ ment. Dan _ sons, chan _ tons! Pro_fi_
_ tons de ce mois char _ mant, de ce mois char _ mant, mois d'enchan _ te _
_ tons de ce mois charmant, de ce mois d'en _ chan _ te _
_ ment. Protitons de ce mois charmant, mois d'enchan _ te_ment.
_ ment. Proti _ tons de ce mois charmant, mois d'en chante_ment.

8

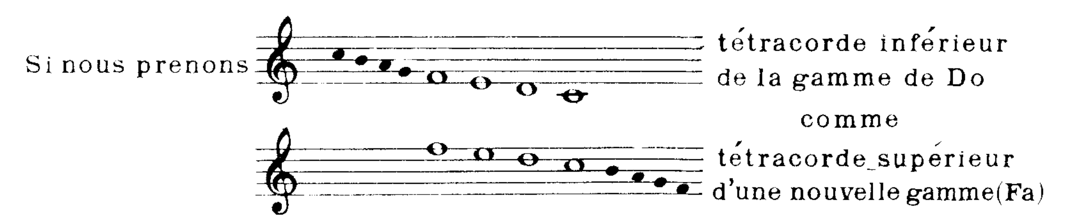
THEORIE

ENCHAÎNEMENT DES GAMMES PAR LE TÉTRACORDE INFÉRIEUR

Dans la leçon N° 6 nous avons constaté qu'avec l'enchaînement des gammes par le tétracorde supérieur les dièses se succèdent par quintes ascendantes: fa, do, sol, ré, la, mi, si.

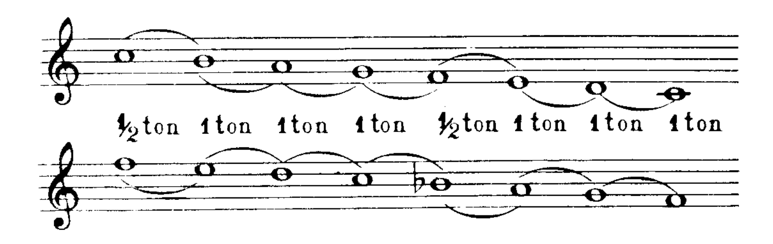


Nous trouverons la succession des bémols (**altérations descendantes**) par un procédé analogue.



il nous faut, toujours afin de respecter la construction normale d'une gamme majeure, *baisser* le Si, en le faisant précéder d'une altération descendante (♭)

Nous obtiendrons deux gammes semblables.



Chaque nouvelle gamme formée en partant du tétracorde inférieur entraînera l'obligation de *baisser* le 4e degré par un ♭ nouveau, voir tableau ci-après.

Faire les exercices: de Respiration _ P. 5
» » » de Vocalises et d'Articulation P. 5

Tableau de l'enchaînement des gammes par le tétracorde inférieur.

Gamme d'Ut

Gamme de Fa
1♭
(Si)

Gamme de Si♭
2♭
(Si_Mi)

Gamme de Mi♭
3♭
(Si_Mi_La)
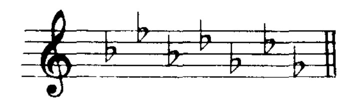
Gamme de La♭
4♭
(Si_Mi_La_Ré)

Gamme de Ré♭
5♭
(Si_Mi_La_Ré_Sol)
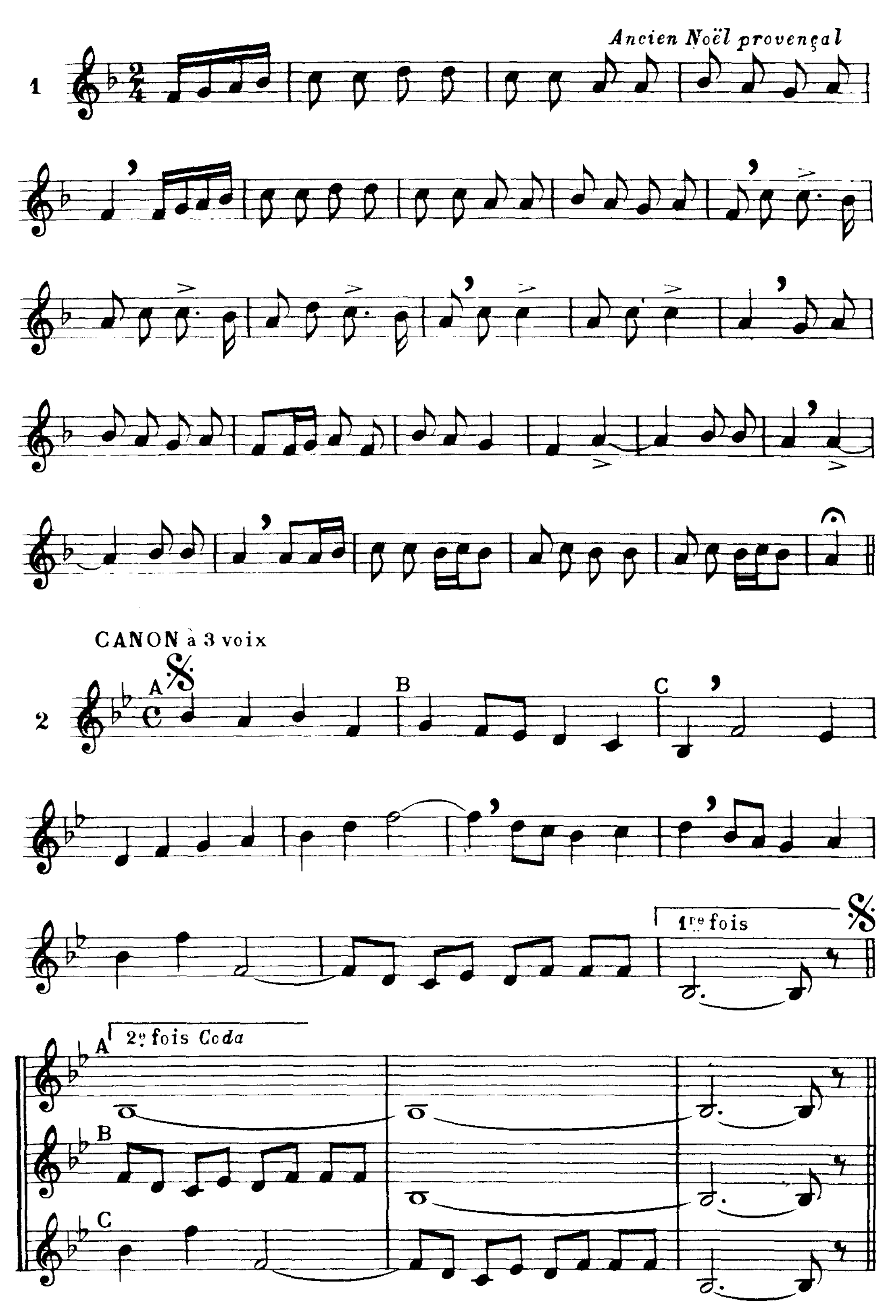
Gamme de Sol♭
6♭
(Si_Mi_La_Ré_Sol_Do)

Gamme de Do♭
7♭
(Si_Mi_La_Ré_Sol_Do_Fa)

L'ordre des bémols est inverse de celui des dièses puisque les gammes se succèdent par quintes descendantes: si, mi, la, ré, sol, do, fa.
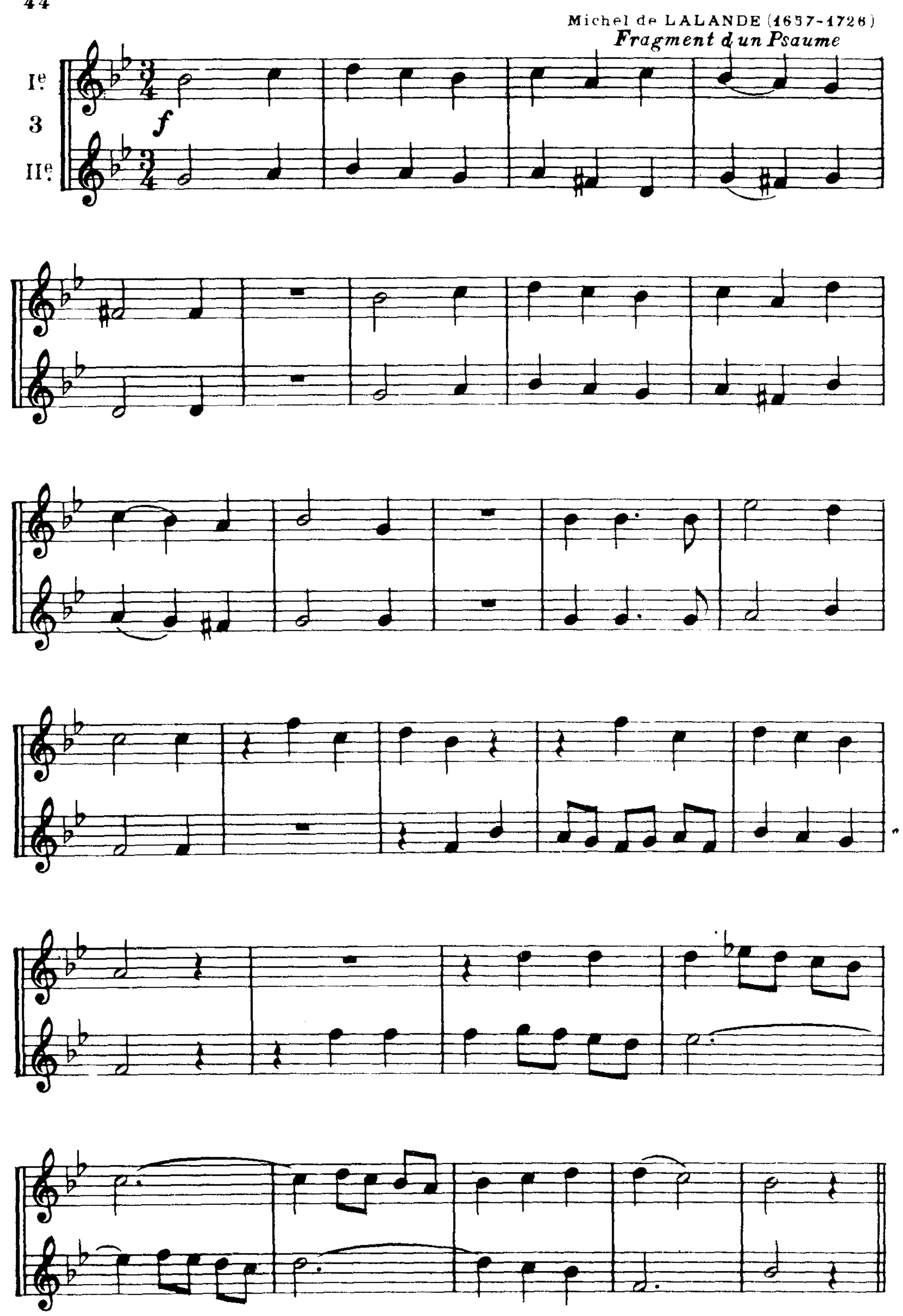


EXERCICES


Ancien Noël provençal
1
CANON à 3 voix
2
A
B
C
1re fois
2e fois Coda
A
B
C

Michel de LALANDE (1657-1726)

Fragment d'un Psaume



Présentation de disques

L'OPÉRA EN FRANCE

Monteverdi n'eut pas de continuateurs en Italie.

En France, à l'occasion de fêtes à la Cour, Mazarin fit venir plusieurs fois des troupes italiennes pour donner des représentations d'opéras sous la direction de compositeurs tels que Rossi et Cavalli.

Le succès de ces spectacles décida Louis XIV à créer une Académie Royale de Musique et de Danse. Il en donna la direction au musicien Cambert et au poète Perrin.

L'inauguration de cette académie eut lieu le 3 Mars 1671. Le spectacle comprenait Pomone, opéra de Perrin et de Cambert.

Malgré certains succès la discorde régnait entre les directeurs. Perrin vendit à Lulli le privilège qu'il avait sur le théâtre.

Cambert fut donc le fondateur de l'Académie Royale de Musique mais Lulli reste le créateur de l'opéra français. Il développa la forme de l'opéra italien par la prépondérance des récitatifs, par la ligne mélodique raffinée des airs et par le développement orchestral de la musique des ballets qui terminaient chaque acte.

Les successeurs de Lulli furent Marc Antoine Charpentier (1634-1704) et Campra (1660-1744) à qui l'on doit cette charmante Chanson du Papillon extraite des Fêtes Vénitiennes.[1] (V. ill. N° 11)

Mais les véritables continuateurs de Lulli sont surtout Rameau et Gluck. Rameau, tout en conservant les traditions de Lulli, apporta dans ses ouvrages plus de richesse, de personnalité. Certaines de ses pages remplies de charme et d'émotion ont un accent jusqu'alors inconnu. Il recherche surtout la vérité dans l'expression. Sa science de l'harmonie l'aide à merveille. Aussi, lorsque paraît son premier opéra Hippolyte et Aricie le 1er octobre 1733, une petite révolution gronde dans le monde musical. Cette musique rude, nerveuse, irrite les admirateurs de Lulli. Mais lorsque son chef-d'œuvre Castor et Pollux est donné en 1737, la plupart de ses détracteurs reconnaissent sa supériorité.

Après Rameau quelques musiciens continuent la tradition de l'opéra-ballet: Mondonville (1711-1772), Dauvergne (1713-1797), Philidor (1726-1795). (V. ill. N° 16)

Le 19 avril 1774 marque une date mémorable dans l'histoire de l'opéra en France. Iphigénie en Aulide de Gluck éprouve à son tour la réaction des Lullistes. Gluck, après avoir écrit un grand nombre de partitions à la manière italienne, s'aperçoit, en entendant les œuvres de Lulli, de Campra et de Rameau, que l'art résidait dans la sincérité de l'expression.

Quoique né en Allemagne, on peut dire qu'à la suite de son long séjour en France et de son contact permanent avec les œuvres des compositeurs français, notamment de Rameau, Gluck faisait preuve dans ses derniers opéras des qualités les plus éminemment françaises.

Orphée, Alceste, Armide, Iphigénie en Aulide sont autant de chefs-d'œuvre que peut revendiquer notre Tragédie Lyrique.

(1) Reproduite p. 49

Revoir chant: Les Fêtes d'Hebe

9

THÉORIE
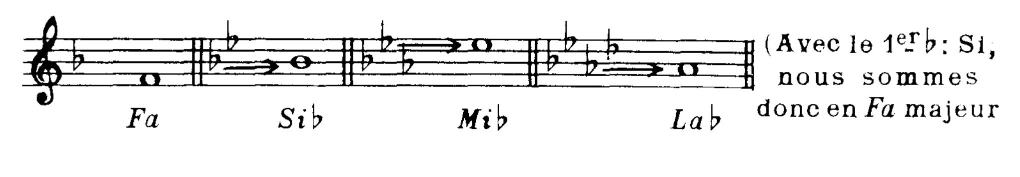
Comment trouver la tonalite d'apres une armure avec ♭

Gammes de Mi♭ majeur et d'Ut mineur

Pour trouver la tonalité d'un exercice ou d'un morceau ayant une armure avec ♭ nous procéderons comme suit

Reportons-nous au tableau de la leçon précédente (p. 42) et prenons pour exemple la gamme qui a **2** bémols à la clef, Si et Mi · Tonalité: *Si♭ majeur.*

Le nom de la tonique est donc celui de *l'avant dernier* ♭ (soit une 4[te] juste au dessous du dernier ♭).



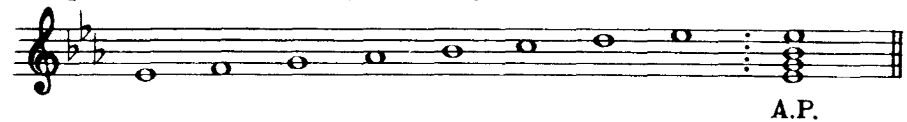


Règle: Pour trouver la tonalité d'après une armure avec ♭, on prend pour tonique la note de l'avant-dernier ♭ de la série.

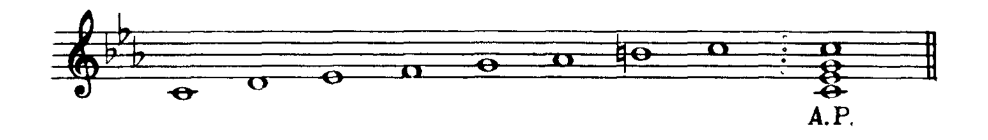
Gammes de Mi♭ majeur et d'Ut mineur
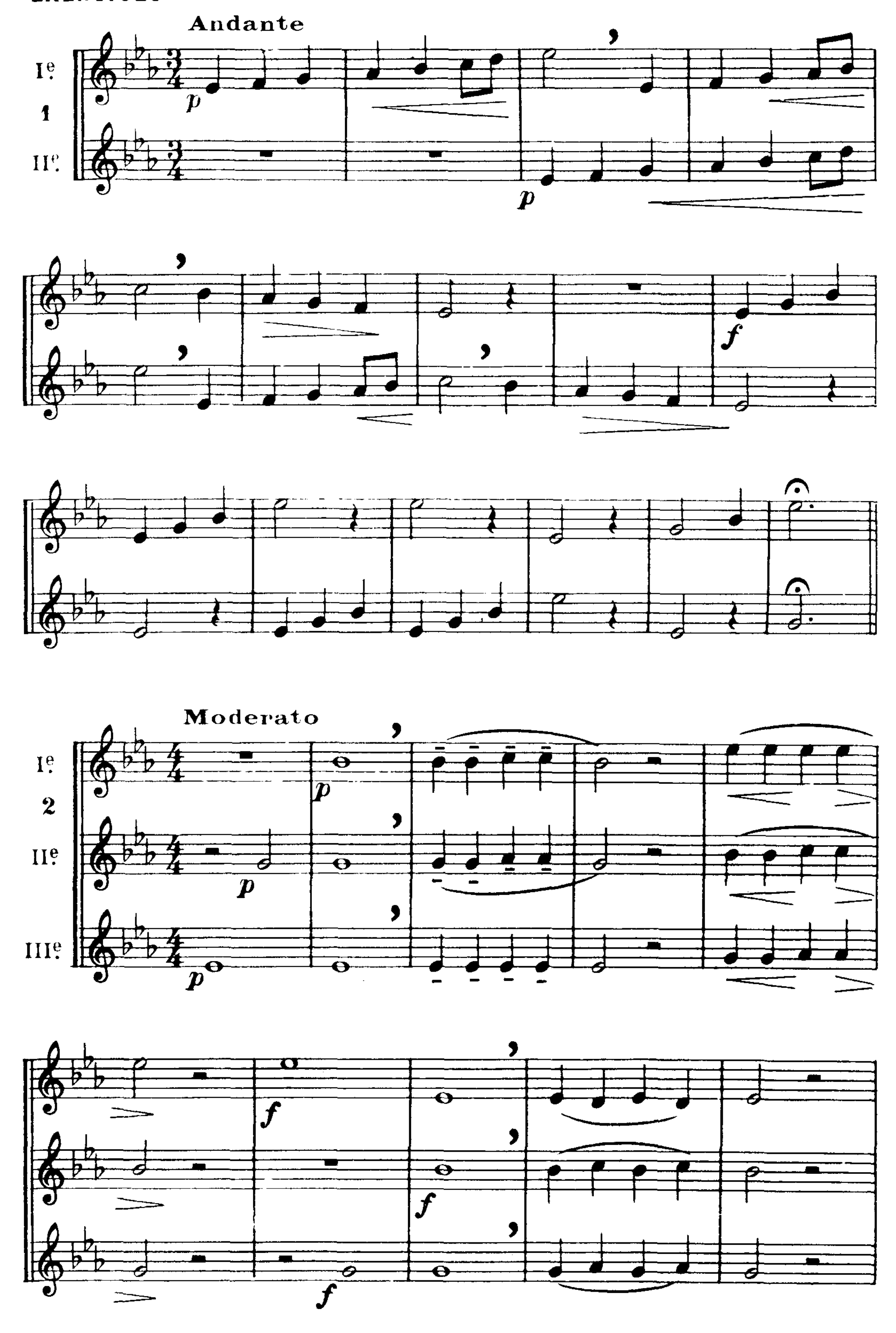
Nouvelles gammes à étudier:
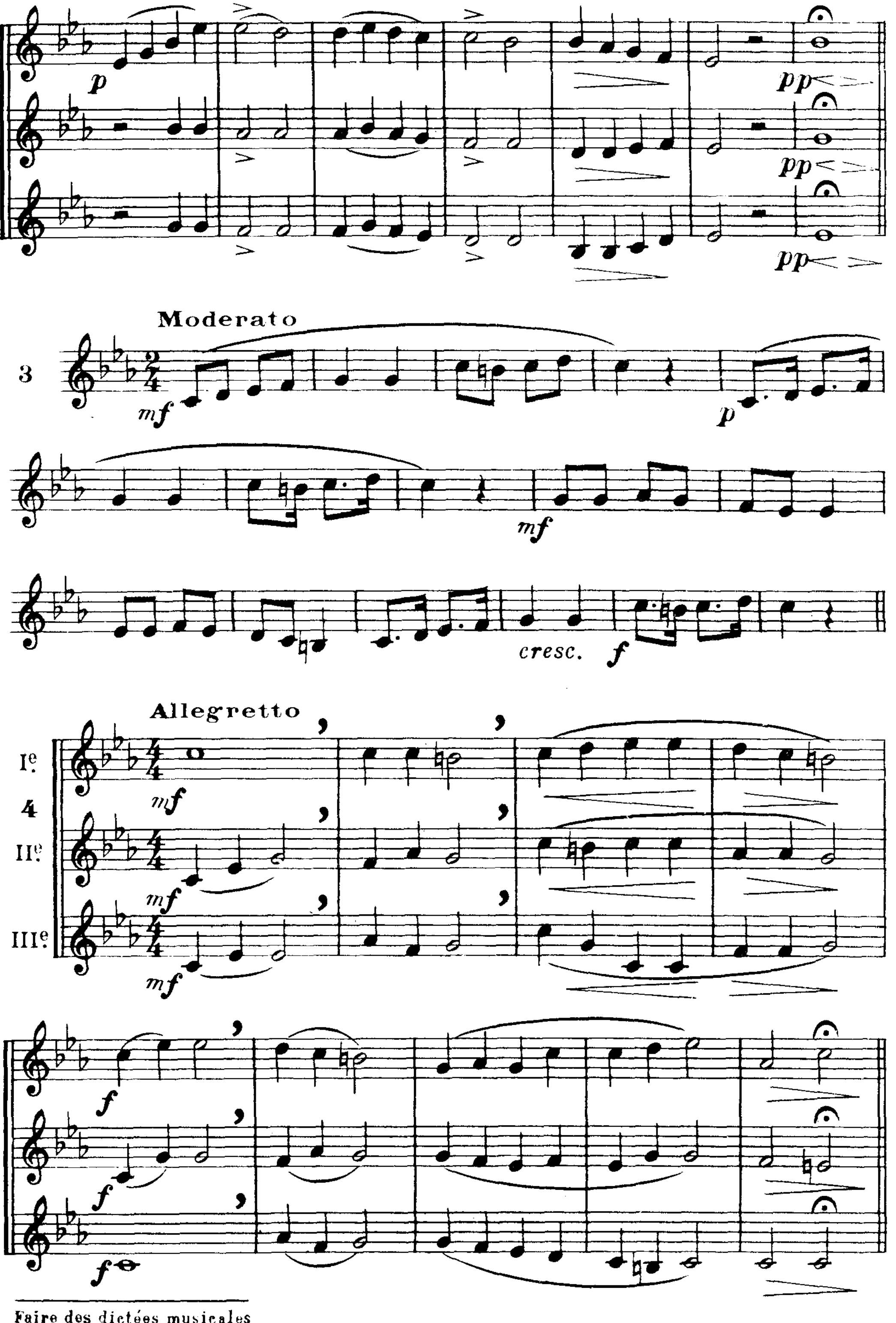
Celle qui a 3 ♭ (Si _ Mi _ La) Mi♭ majeur (note sensible: Ré)



et sa relative mineure: Do ou Ut mineur (note sensible: Si♮)




Andante
Ie
1
IIe
p
f
Moderato
Ie
2
IIe
IIIe
p
f



Faire des dictées musicales
Presentation de disques
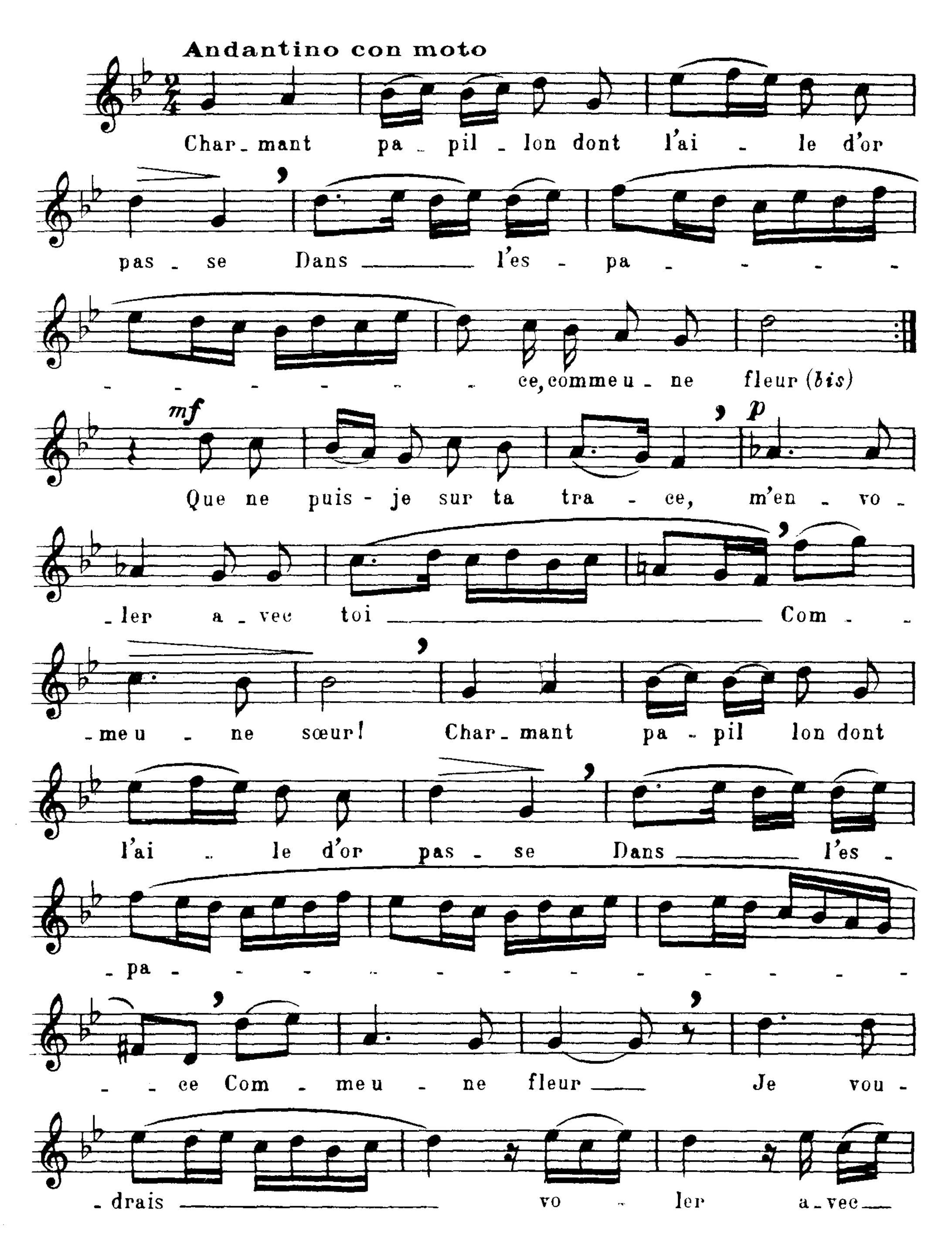
A L.24,063
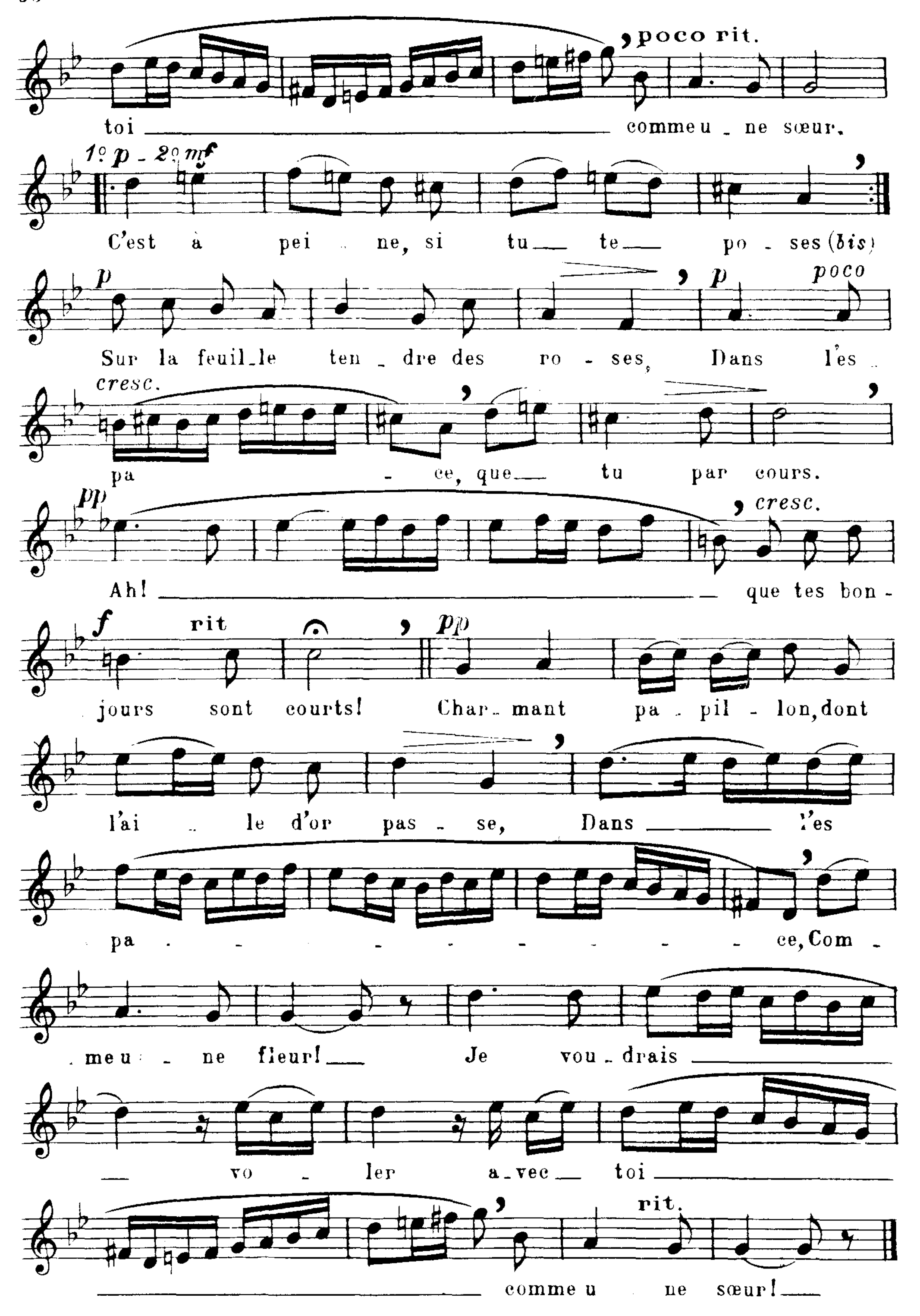
CHANT

CHANSON DU PAPILLON

(*extrait des "Fêtes Vénitiennes"*)

A. CAMPRA




poco rit.
toi comme u _ ne sœur.
1º p _ 2º mf
C'est à pei _ ne, si tu te po _ ses (bis)
p
p poco
Sur la feuil_le ten _ dre des ro - ses, Dans l'es _
cresc.
pa - ce, que tu par cours.
pp
cresc.
Ah! que tes bon -
f rit
pp
jours sont courts! Char_ mant pa _ pil - lon, dont
l'ai _ le d'or pas _ se, Dans l'es
pa - ce, Com _
_ meu _ ne fleur! Je vou _ drais
vo _ ler a _ vec toi
rit.
comme u ne sœur!

CULTURE VOCALE

pour les leçons de 10 à 19

A. Respiration

Mêmes procédés que ceux exposés page 5

B. Vocalises

1

ascendant et descendant sur A

A A A A

A A A

2
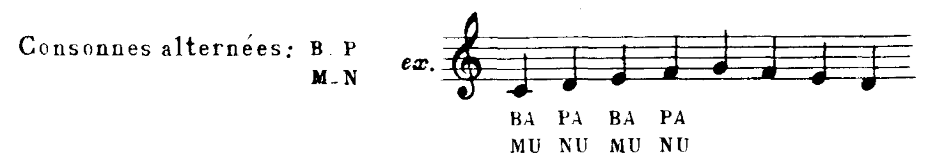
ascendant et descendant sur OU

3

ascendant sur O

N.B. Ces exercices se font toujours en montée chromatique.

C. Articulation



Avec les mêmes procédés que ceux exposés page 5

10

THEORIE

MESURES COMPOSÉES À 3 ET À 4 TEMPS $\left(\frac{9}{8} \text{ et } \frac{12}{8}\right)$

Dans le Livre II (page 42) nous avons appris l'existence d'une catégorie de mesures dites : *Composées.*
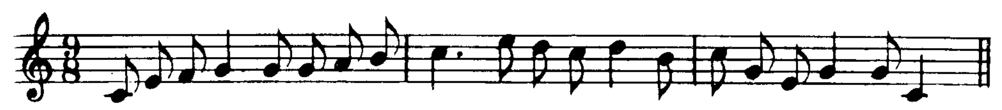
Nous rappelons que dans ces mesures chaque temps est divisible en 3 parties égales et que l'unité de temps est représentée par une valeur pointée.

Ce sont les mesures à temps *ternaires*. ex : ♩. = ♪♪♪   ♩. = ♪♪♪

La plus employée de ces mesures est celle que l'on chiffre $\frac{6}{8}$ (6 ♪) et qui se bat à 2 temps, ce qui fait dire qu'elle est la mesure *correspondante* de la mesure à $\frac{2}{4}$ (mesure simple).
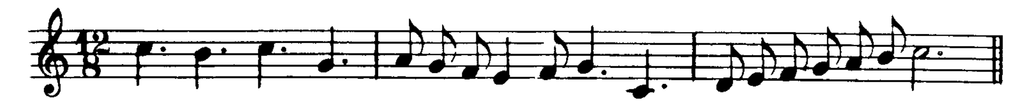
Les autres mesures simples ont aussi une mesure composée correspondante. Pour en trouver le chiffrage, il existe un moyen très facile. Il suffit de multiplier par 3 le chiffre du haut (numérateur) et par 2 le chiffre du bas (dénominateur) ex : $\frac{3 \times 3}{4 \times 2} = \frac{9}{8}$ $\frac{4 \times 3}{4 \times 2} = \frac{12}{8}$

La mesure composée qui se bat à 3 temps est donc chiffrée $\frac{9}{8}$



L'unité de temps est la ♩. – Quand à l'unité de mesure il faut la constituer au moyen d'une liaison, faute d'avoir une valeur représentant 9 ♪. – Ce sera la valeur suivante 𝅗𝅥. ⁀ ♩.

La mesure composée qui se bat à 4 temps se chiffre $\frac{12}{8}$
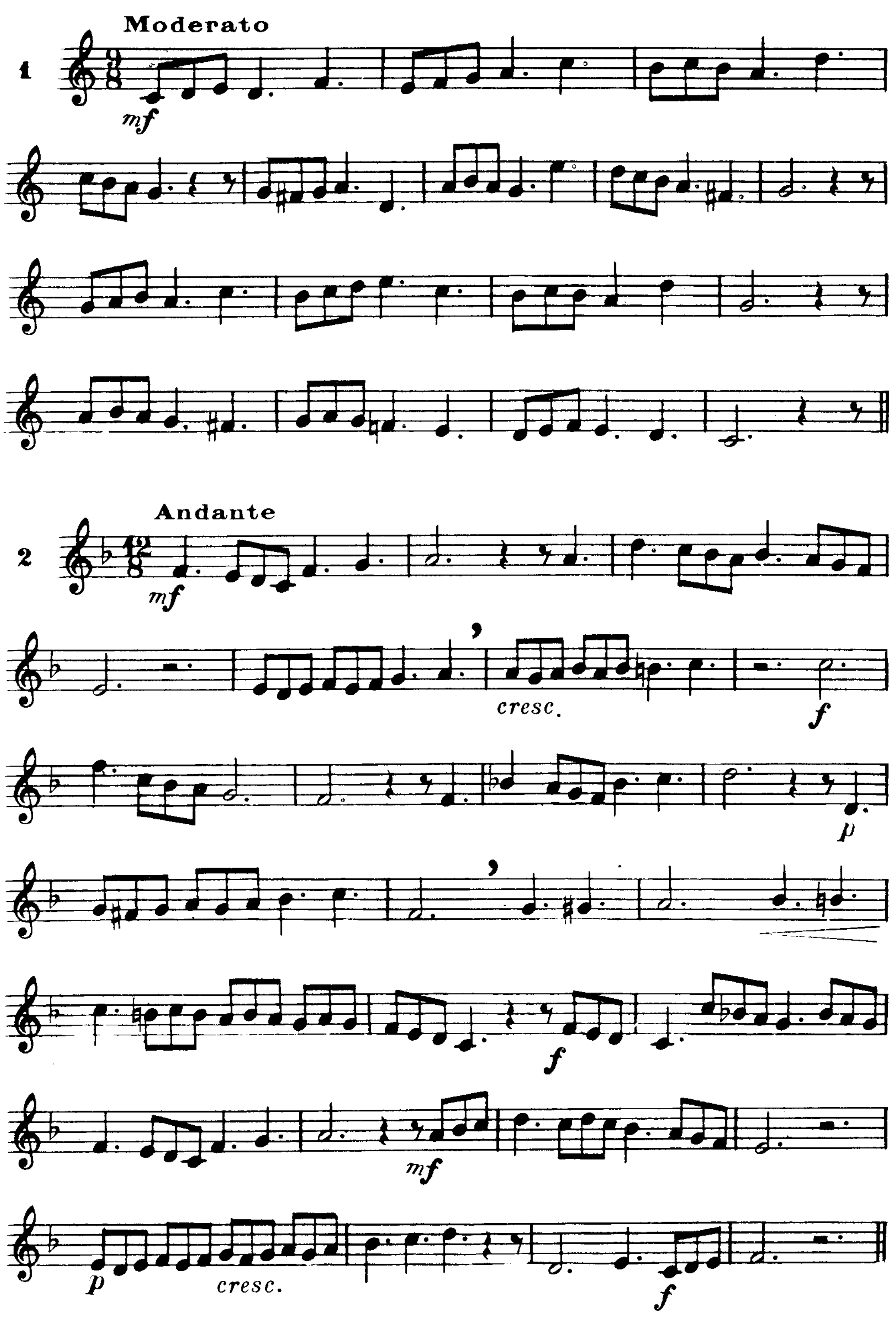


L'unité de temps est la ♩. – L'unité de mesure la 𝅝.
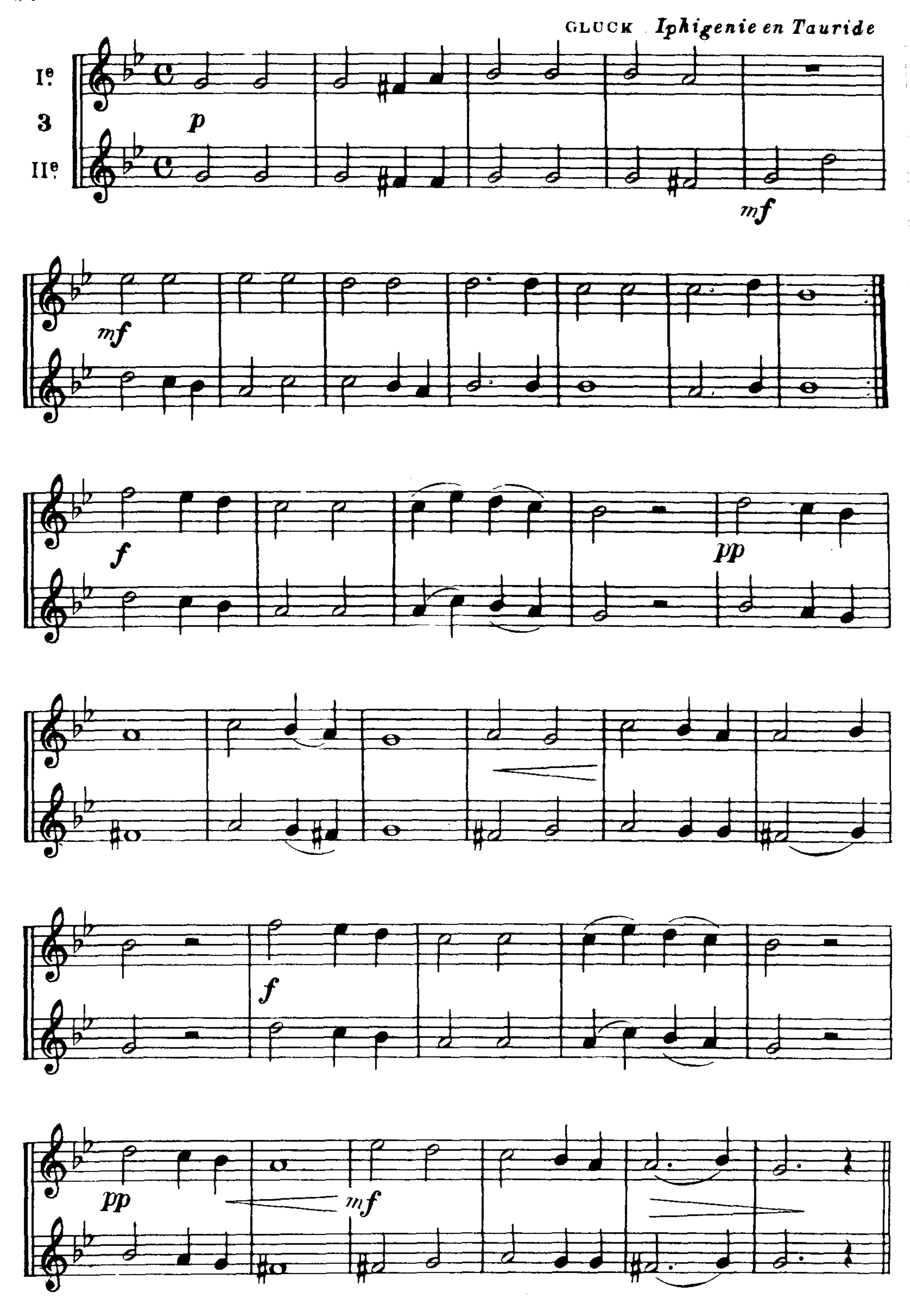
Nous rencontrerons dorénavant ces 2 mesures composées dans les exercices et chants qui suivent.

Faire les exercices : de Respiration – P. 51
» » » de Vocalises et d'Articulation P. 51

EXERCICES



GLUCK *Iphigenie en Tauride*



Faire des dictees musicales

HISTOIRE

GLUCK

(1714-1787)

(Voir illustrations Nº 14, 15)

Gluck, Christophe Willibald, est né le 2 Juillet 1714 à Weidengang en Franconie, près de la frontière de Bohême.

Son père, garde-chasse, dans l'obligation de parcourir les bois, mit son fils à l'école primaire d'Eisenberg. Gluck entra ensuite chez les Jésuites, à Komotau où il chanta au lutrin et se fit remarquer par sa belle voix et ses facilités d'assimilation dans l'étude de la musique.

En 1733, il se rendit à Prague pour y gagner sa vie comme chanteur dans les églises et violoniste dans les bals. Dans cette ville il rencontra Cernohorzky, maître de chapelle, qui lui apprit le violoncelle.

Le prince Melzi, l'ayant entendu jouer dans une soirée à Vienne, l'engagea et l'emmena à Milan où Sammartini, maître de chapelle de l'église Sainte-Madeleine, lui donna des leçons de composition.

En 1741, après avoir travaillé pendant 4 années, Gluck fit représenter son premier opéra à Milan même. *Artaserse* fut suivi d'une quantité d'autres opéras écrits à la manière italienne, avec force vocalises et fioritures, ce qui lui valut une grande célébrité.

En 1745, il fut appelé à Londres pour y faire représenter ses ouvrages. En passant à Paris, il entendit les œuvres de Lulli et de Rameau et fut frappé de leur grandeur, de leur noblesse et de leur sincérité d'expression; de même, il fut bouleversé à l'audition des opéras et des oratorios de Hændel à Londres.

Cette époque marque la transformation de son écriture et le début de ses recherches de la perfection dans l'expression dramatique.

En 1750, il se marie à Vienne avec Marianne Pergin

Pendant 10 ans, il est maître de chapelle de l'Impératrice Marie-Thérèse d'Autriche et c'est à cette époque qu'il entreprend la réforme de son style, réforme dont son esprit avait assuré le projet.

L'année 1762 marque le début de la seconde période de sa vie. Il rencontre le poète Raniero da Calzabigi et, en collaboration avec lui, écrit les 2 chefs-d'œuvre qui ont pour titres *Orphée* et *Alceste*. Désireux de faire connaître ses nouveaux ouvrages à Paris et d'essayer de faire comprendre son nouveau style en France, Gluck, sur la recommandation de Le Blanc du Roullet, attaché d'ambassade, fut présenté à Dauvergne, directeur de l'Académie Royale de Musique.

D'après le poème de Racine, du Roullet écrivit pour Gluck le livret d'Iphigénie en Aulide. Il fallut l'intervention de Marie-Antoinette, ancienne élève de Gluck, pour décider le directeur de l'Académie à faire représenter *Iphigénie*. Le succès fut si grand et l'impression si profonde que Gluck traduisit *Orphée* et *Alceste* pour être joués à Paris. En outre il écrivit la musique d'*Armide* sur un ancien livret de Quinault.

L'affluence de demandes de places était si grande que, pour la première fois, on avait admis des spectateurs payants lors de la répétition générale.

Ce succès provenait de ce que Gluck s'était débarrassé du conventionnalisme italien dans son opéra; il avait supprimé toutes les vocalises et fioritures qui ornaient une mélodie ou un motif. Il les remplaça en grande partie par des récitatifs qui, soulignés par l'orchestre, accentuaient davantage les sentiments et les passions humaines. Son style prolonge ceux de Lulli et de Rameau et prépare celui de Richard Wagner.

Jaloux des succès de Gluck, les partisans de la musique italienne voulurent mettre en parallèle le compositeur Piccini et l'auteur d'*Orphée*. Ceci donna lieu à des cabales, (Piccinistes contre Gluckistes) auxquelles prirent part J.J Rousseau, La Harpe, Marmontel, etc... Gluck triompha et ses partisans firent acclamer chaleureusement *Iphigénie en Tauride*.

Dans les partitions d'œuvres théâtrales, Gluck est le premier compositeur qui ait employé les trombones.

Il mourut à Vienne le 15 Novembre 1787.

On lui doit 107 opéras, des symphonies, 6 sonates à trois pour 2 violons et basse, un psaume et une cantate inachevée *Le jugement dernier* terminée par Salieri.

Revoir chant La chanson du Papillon

11

THÉORIE

NOUVELLES MESURES SIMPLES

En plus des mesures *usuelles* c'est-à-dire celles qu'on emploie le plus:

Mesures simples ayant pour unité de temps la ♩	*Mesures composées* ayant pour unité de temps la ♩.
$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$	$\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$

il en existe un certain nombre d'autres qui toujours se battent à 2, 3 ou 4 temps, mais qui ont d'autres valeurs que la ♩ comme unité de temps.

Parmi ces nouvelles mesures voici celles que nous rencontrerons désormais dans les exercices et les chants qui vont suivre

Mesures *simples* ayant pour unité de temps la 𝅗𝅥

$\frac{2}{2}$ unité de mesure la 𝅝 | $\frac{3}{2}$ unité de mesure la 𝅝

$\frac{4}{2}$ unité de mesure la 𝅜 (la *carrée* qui représente 2 𝅝)

Mesures *simples* ayant pour unité de temps la ♪

$\frac{2}{8}$ unité de mesure la ♩ | $\frac{3}{8}$ unité de mesure la ♩.

$\frac{4}{8}$ unité de mesure la 𝅗𝅥

De ces 3 mesures c'est $\boxed{\frac{3}{8}}$ que nous rencontrons le plus souvent.

Remarque importante: Ne pas confondre les 3 mesures ci-dessus avec des mesures composées, en se basant sur le dénominateur 8

Seul le *numérateur* indique si la mesure est simple ou composée, car il est *invariable*:

2 3 ou 4 pour les mesures simples.
6 9 ou 12 » » » composées.
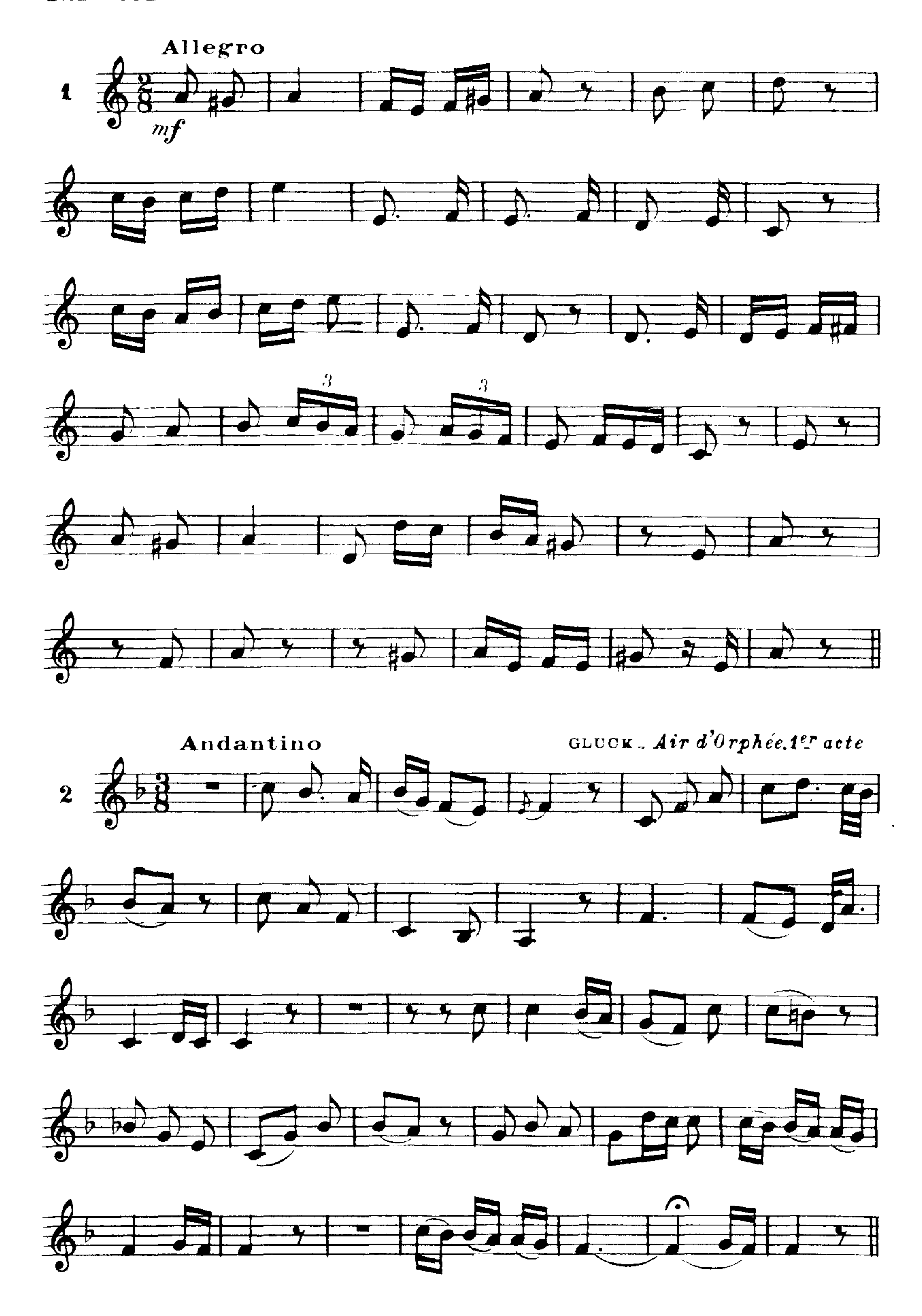
Le dénominateur varie suivant l'unité de temps.
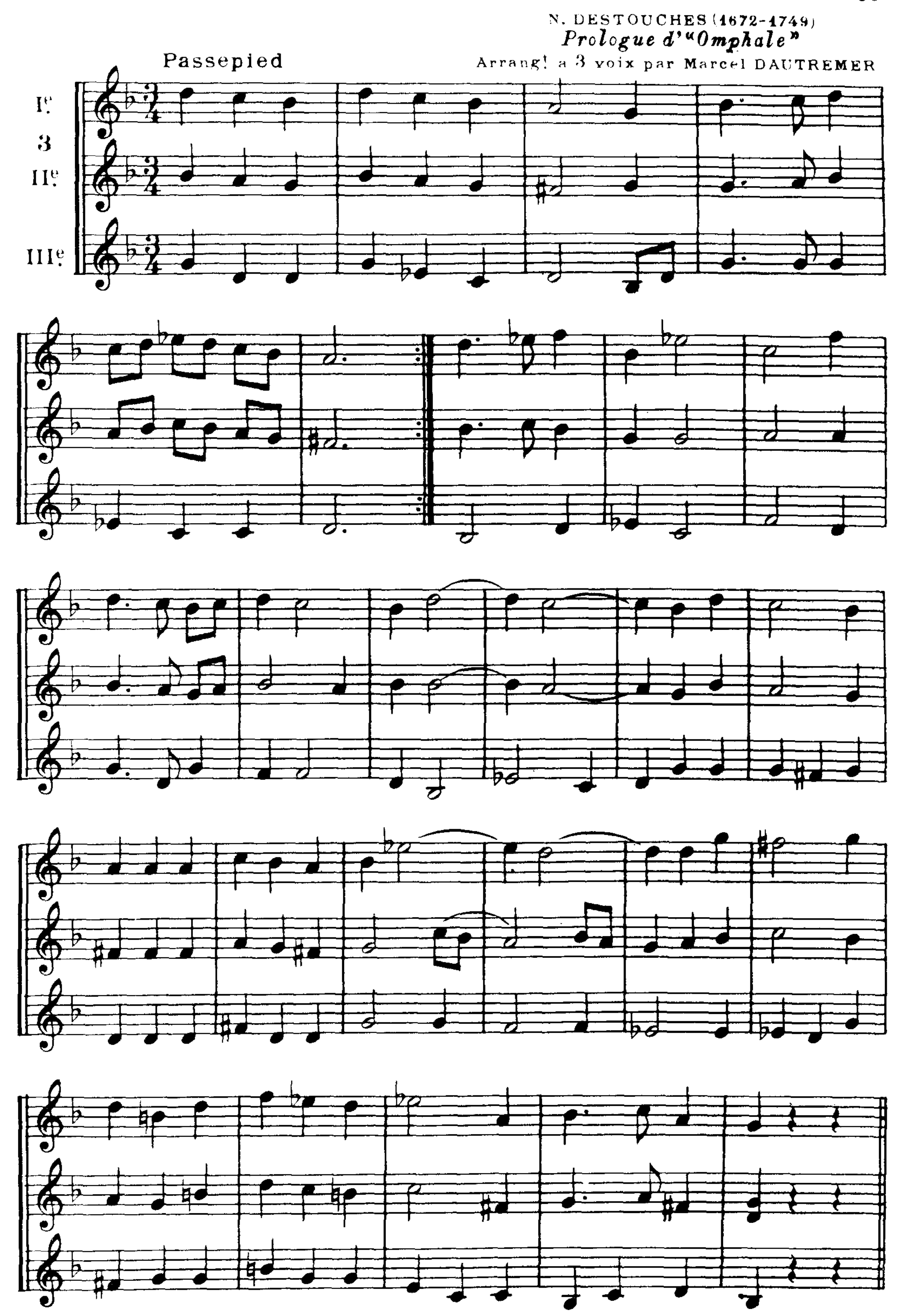
1 pour la 𝅝 - 2 pour la 𝅗𝅥 - 4 pour la ♩ - 8 pour la ♪ etc

Regardez *toujours* le *chiffre du haut* en premier lieu, pour savoir si la mesure est simple ou composée.

Faire les exercices: de Respiration - P. 51
» » » de Vocalises et d'Articulation P 51

EXERCICES
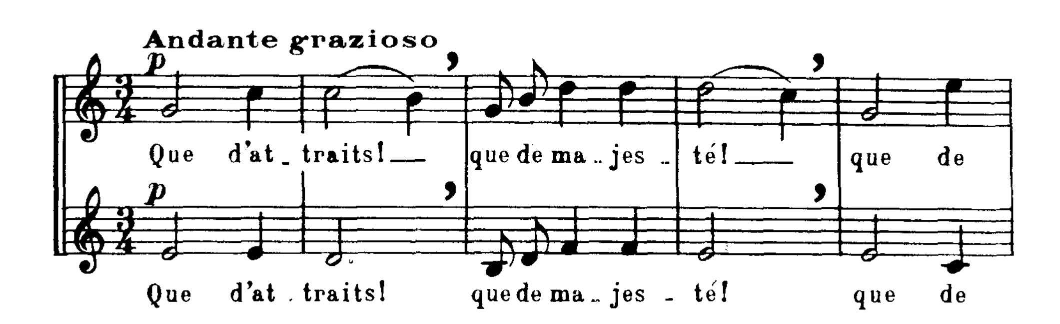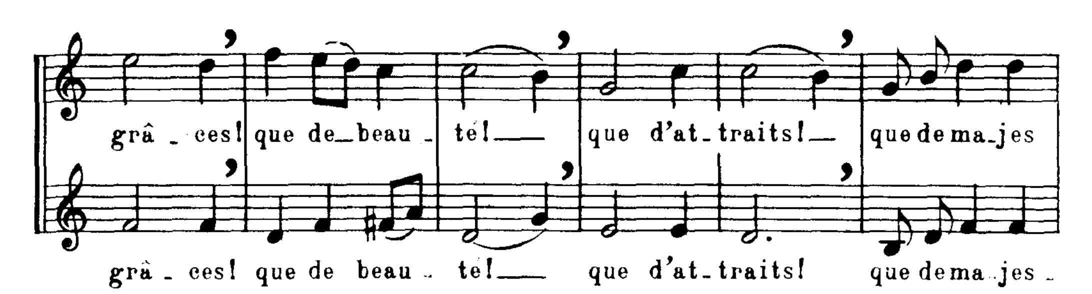




Faire des dictées Musicales
Présentation de disques
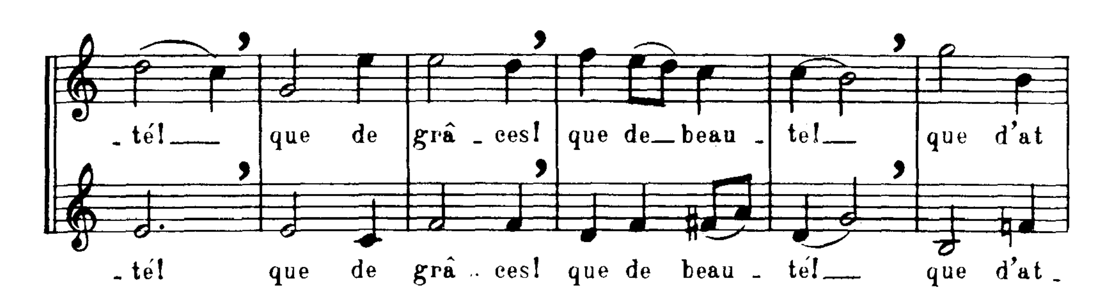
IPHIGÉNIE EN AULIDE[1]
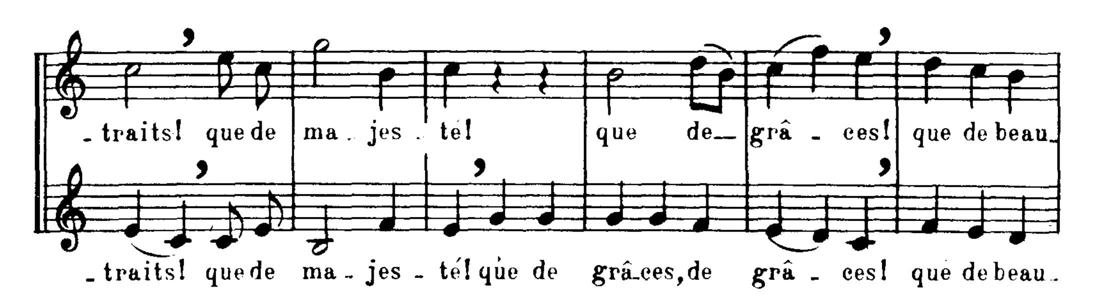
GLUCK
(1714-1787)

Transcription par A. DROUIN
Poesie du BAILLI DU ROLLET
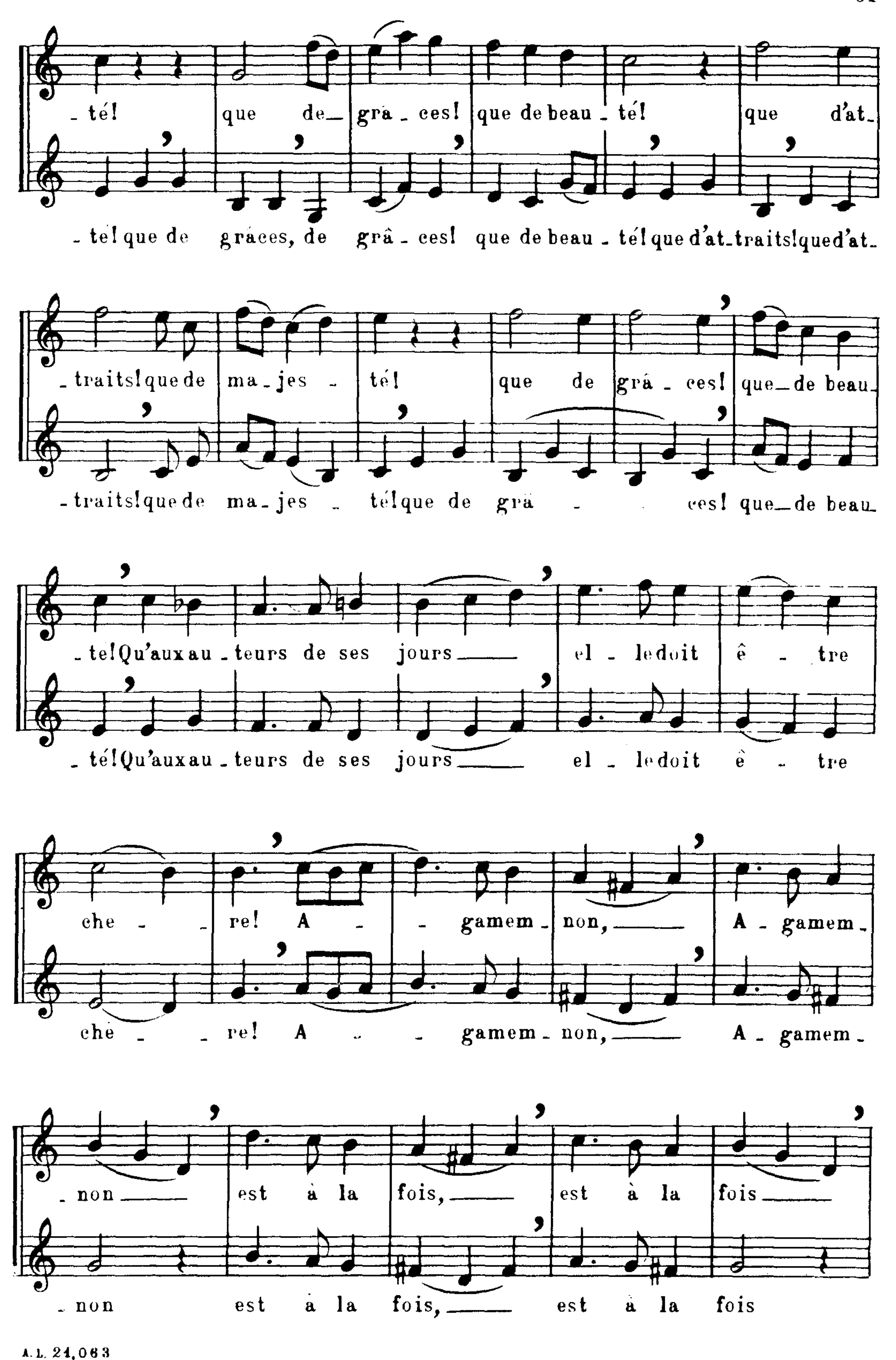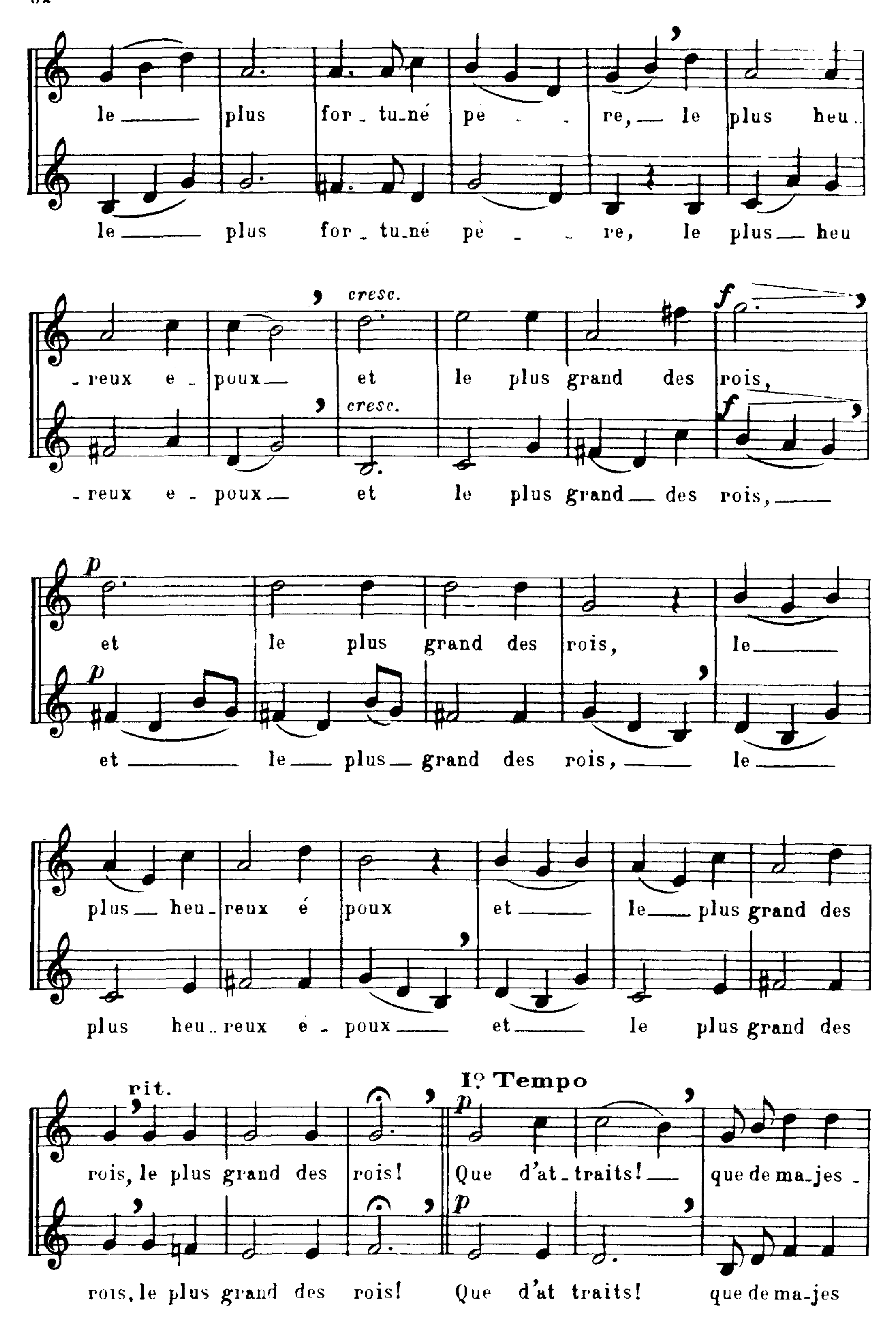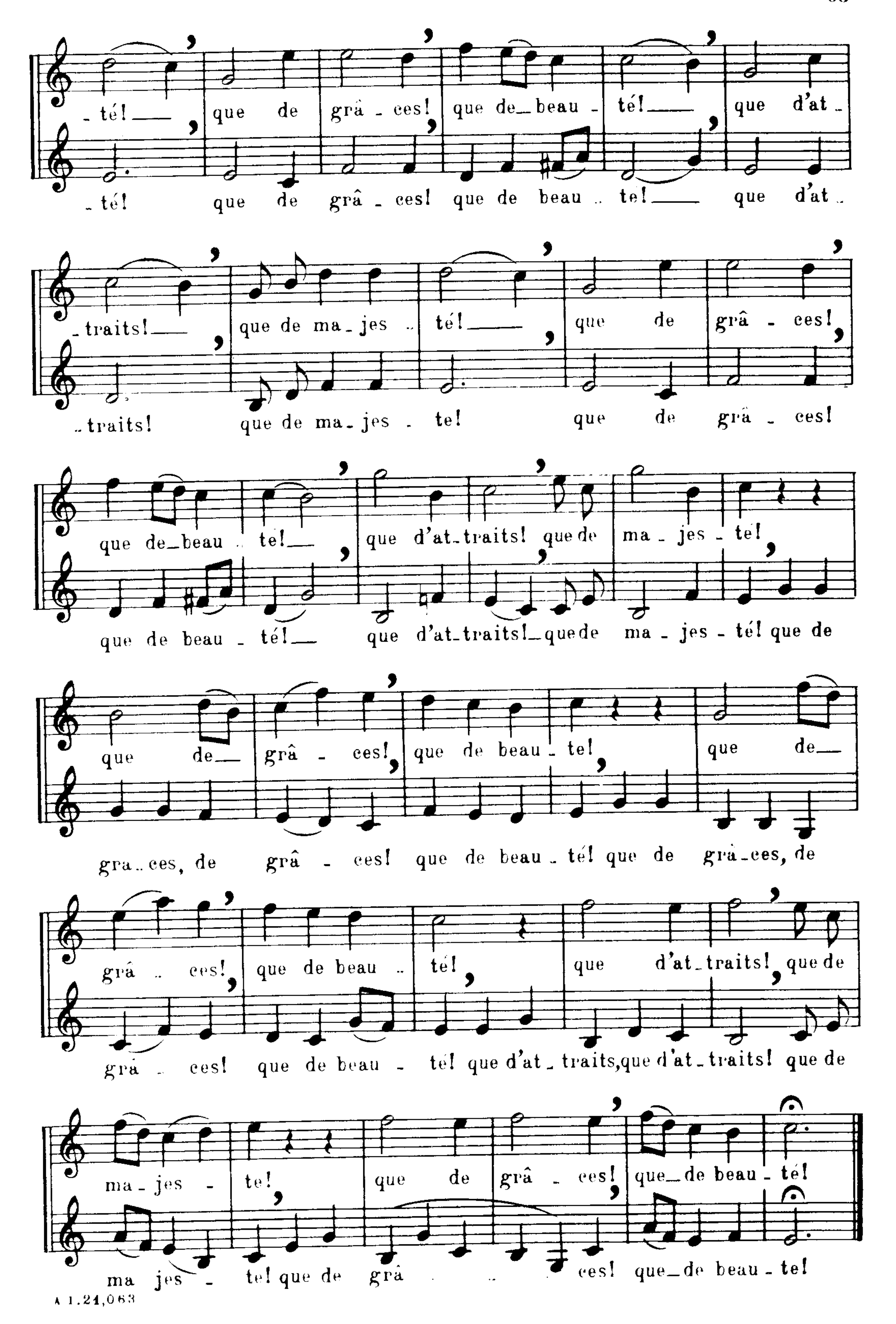








[1] Existe en édition séparée (A. Leduc, éditeur)


_ té! que de_ grâ _ ces! que de beau _ té! que d'at_
_ té! que de grâces, de grâ _ ces! que de beau _ té! que d'at_traits! qued'at_
_ traits! que de ma _ jes _ té! que de grâ _ ces! que_ de beau_
_ traits! que de ma _ jes _ té! que de grâ _ ces! que_ de beau_
_ té! Qu'aux au _ teurs de ses jours el _ le doit ê _ tre
_ té! Qu'aux au _ teurs de ses jours el _ le doit ê _ tre
che _ _ re! A _ _ gamem _ non, A _ gamem_
chè _ _ re! A _ _ gamem _ non, A _ gamem_
_ non est à la fois, est à la fois
_ non est à la fois, est à la fois


le plus for_tu_né pe - - re, le plus heu_
le plus for_tu_né pè - - re, le plus heu
cresc.
-reux e_poux et le plus grand des rois,
cresc.
-reux e_poux et le plus grand des rois,
p
et le plus grand des rois, le
p
et le plus grand des rois, le
plus heu_reux é poux et le plus grand des
plus heu_reux e_poux et le plus grand des
rit.
I° Tempo
p
rois, le plus grand des rois! Que d'at_traits! que de ma_jes_
p
rois, le plus grand des rois! Que d'at traits! que de ma_jes


-té! que de grâ-ces! que de-beau-té! que d'at-
-té! que de grâ-ces! que de beau-te! que d'at-
-traits! que de ma-jes-té! que de grâ-ces!
-traits! que de ma-jes-te! que de grâ-ces!
que de-beau-te! que d'at-traits! que de ma-jes-te!
que de beau-té! que d'at-traits! que de ma-jes-té! que de
que de grâ-ces! que de beau-te! que de-
gra-ces, de grâ-ces! que de beau-té! que de grâ-ces, de
grâ-ces! que de beau-té! que d'at-traits! que de
grâ-ces! que de beau-té! que d'at-traits, que d'at-traits! que de
ma-jes-te! que de grâ-ces! que-de beau-té!
ma jes-te! que de grâ-ces! que-de beau-te!
A 1.24,063

12

THÉORIE

MESURES PEU USITÉES

Les nouvelles mesures simples étudiées dans la précédente leçon ont pour mesures composées correspondantes $\frac{2}{2}:\frac{6}{4}$ $\frac{3}{2}:\frac{9}{4}$ $\frac{4}{2}:\frac{12}{4}$, toutes ayant la 𝅗𝅥. comme unité de temps.

$\frac{6}{4}$ et $\frac{9}{4}$ sont les plus courantes.

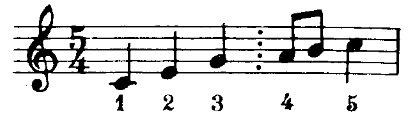
$\frac{3}{8}$ a pour correspondante $\frac{9}{16}$ unité de temps la ♪. (3 𝅘𝅥𝅯 par temps)

Pour en terminer avec la question des mesures signalons encore les mesures: *simples* $\frac{2}{1}$ $\frac{3}{1}$ $\frac{4}{1}$ unité de temps la 𝅝

composées $\frac{6}{2}$ $\frac{9}{2}$ $\frac{12}{2}$ » » » » 𝅝.

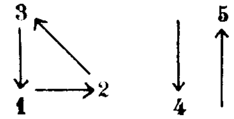
et enfin quelques mesures à formes exceptionnelles très employées dans la musique moderne et qui sont en réalité un *combiné* de 2 mesures simples usuelles

ex: $\frac{5}{4}$ (5 ♩) qui n'est autre que la réunion d'une mesure à $\frac{3}{4}$ et d'une mesure à $\frac{2}{4}$

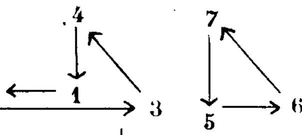


L'unité de temps de cette mesure est la ♩ et l'unité de mesure est 𝅗𝅥. ‿ 𝅗𝅥
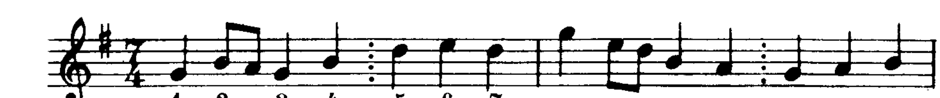
Elle se bat comme une mesure à 3 temps alternée avec une mesure à 2 temps



$\frac{7}{4}$ (7 ♩) se bat comme une mesure à 4 temps alternée avec une mesure à 3 temps
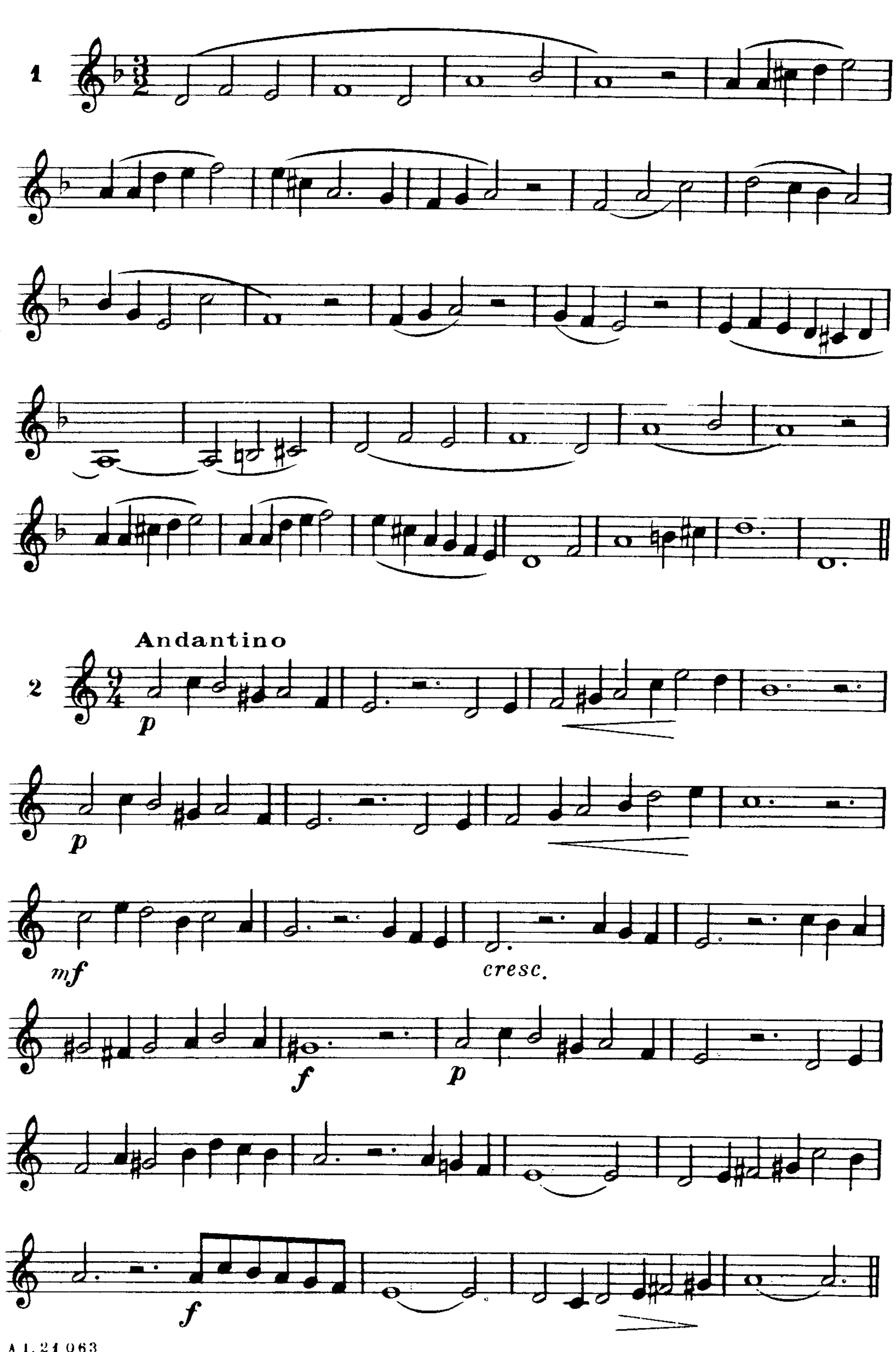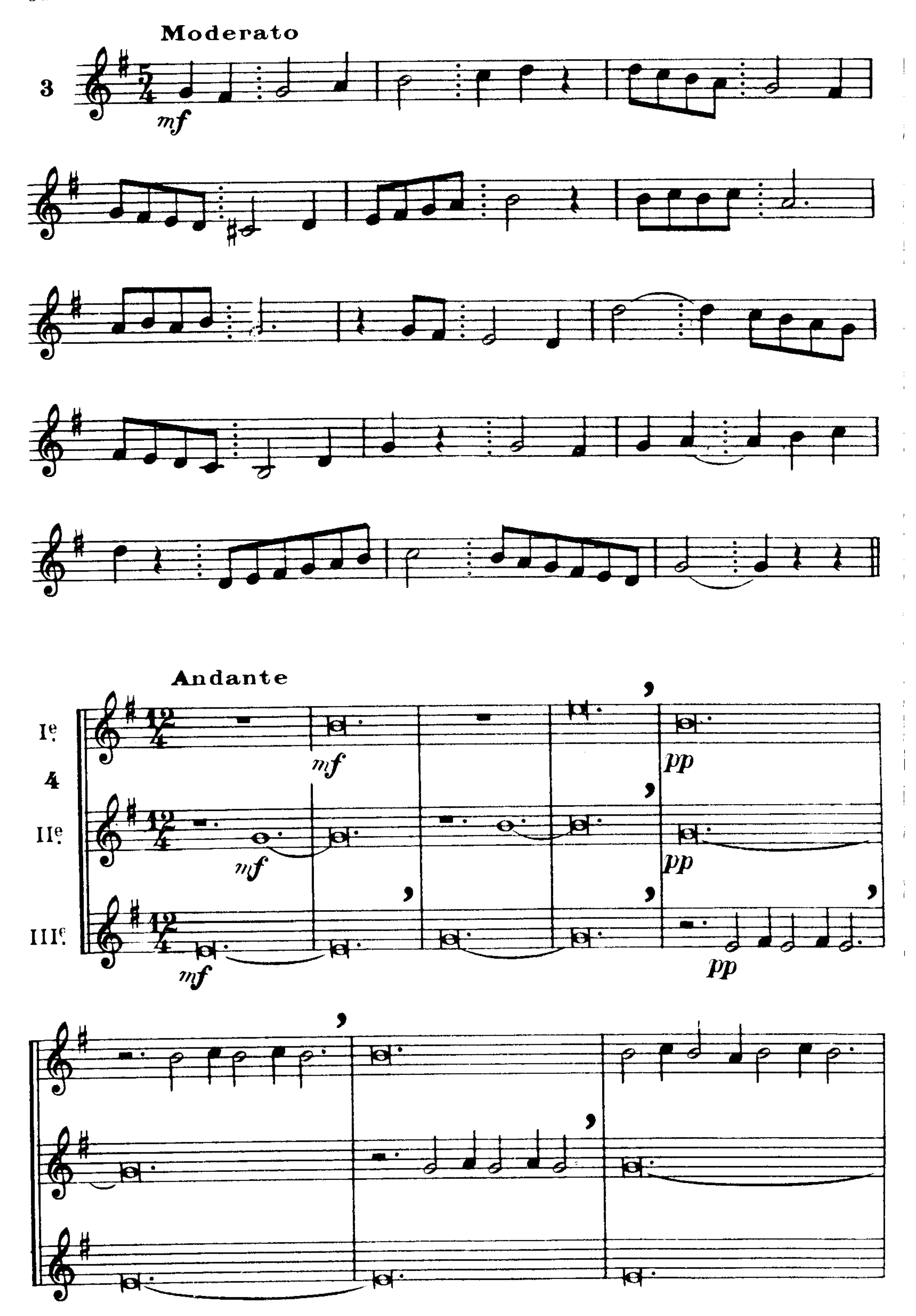


Unité de temps la ♩
» de mesure la 𝅝.. soit 𝅝 ‿ 𝅗𝅥.
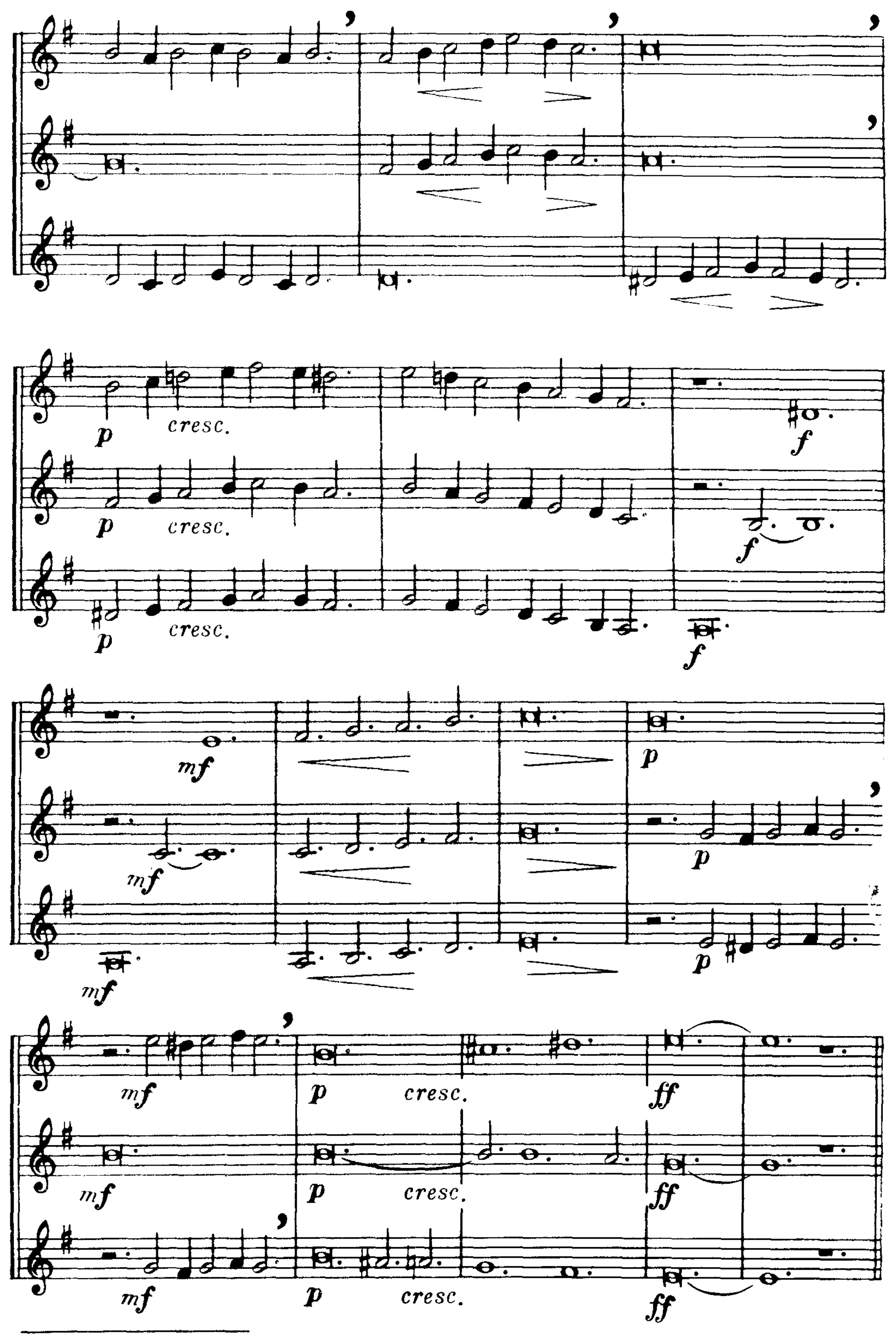


Faire les exercices: de Respiration _ P. 51
» » » de Vocalises et d'Articulation P. 51

EXERCICES




Moderato
3
mf
Andante
Ie
4
IIe
IIIe
mf
pp


p
cresc.
f
mf
ff

L'OPÉRA EN ALLEMAGNE
au XVIIIe siècle

Quelques compositeurs de différents pays, jusqu'au XVIIIe siècle, ont tenté d'écrire des opéras sans réussir à créer un style vraiment national, si toutefois les auteurs avaient formé pour dessein d'en créer un.

H. Schütz (1585-1672) avait cherché l'adaptation de la langue allemande aux opéras italiens, mais sa tentative ne fut pas suivie par ses compatriotes. Le champ était donc resté libre aux troupes italiennes; elles venaient se faire entendre et applaudir sur les scènes de l'Allemagne. Tous les théâtres étaient occupés par elles et, sauf à Hambourg, les Italiens régnaient en maîtres dans les grands centres artistiques.

A Hambourg, en 1677, de riches commerçants firent édifier un vaste théâtre populaire. Quelques années suffirent à épuiser les ressources financières des entrepreneurs de spectacles. Le peuple hambourgeois, en effet, d'un caractère très pieux, préférait assister aux auditions d'oratorios,[1] plutôt que d'entendre et de voir des spectacles d'opéras où les sujets étaient toujours profanes.

A l'opéra de Hambourg un musicien de grande envergure commençait à se faire une place importante. Hændel, violoniste, devint bientôt compositeur. Son grand talent lui permit d'écrire des ouvrages dépouillés de l'influence italienne

A cette époque l'Allemagne n'existait guère encore au point de vue musical

C'est à Mozart que l'on doit la création du véritable opéra allemand. Il lui donna son caractère d'opéra mélodique où la symphonie commence à devenir un élément prédominant

Une de ses œuvres, *La Flûte Enchantée*, ouvre la voie à Weber et à l'opéra romantique.

Fidelio, le seul opéra de Beethoven, est le modèle de l'opéra sérieux allemand.

(1) A l'origine *l'oratorio* était un drame lyrique sur un sujet religieux, comportant soli, chœur et orchestre comme dans un opéra, mais destiné à être exécuté sans décor, ni costume, dans la salle de la Congrégation de l'*Oratoire* (fondée en 1575 par Philippe de Néri), d'où le nom d'oratorio, pour désigner ce genre d'œuvre.

Revoir chant: Iphigénie en Aulide.

13

THÉORIE

LE MOUVEMENT - LE MÉTRONOME

Gammes de Mi majeur et Ut# mineur

Nous vous rappelons qu'on entend par *mouvement* l'allure plus ou moins rapide que l'on donne à un morceau ou à une phrase musicale.

On peut dénaturer un morceau en modifiant son mouvement. Par exemple si l'on chantait très lentement le *Chant du départ*, disparaitrait de cette œuvre son souffle patriotique; la *Marche funèbre* de Chopin perdrait son caractère si on la jouait à la cadence d'un pas redoublé. (air militaire pour le défilé des troupes)

Pour fixer les mouvements, en général, on se sert de termes italiens; ils se placent au commencement ou dans le courant d'un morceau:

Mouvements lents	**Largo**	: très lent - large
	Larghetto	: un peu large
	Lento	: lent
	Adagio	: très lent
Mouvements modérés	**Andante**	: très modéré, en allant
	Moderato	: modéré
Mouvements vifs	**Allegro**	: joyeux, allègre, rapide
	Allegretto	: moins vif qu'Allegro
	Presto	: pressé, hâtif
	Prestissimo	: plus rapide que "Presto"
	Vivace	très vif
Autres termes	**Accelerando**	: en accélérant
	Ritardendo	: en retardant
	Ritenuto	: en retenant

Pour préciser encore le mouvement on indique au début du morceau un chiffre, ou mouvement métronomique, correspondant à un des nombres figurant sur le tableau d'un petit appareil mécanique appelé *Métronome.*

Le Métronome date de 1816, son inventeur fut le hollandais Winckel, mais Maelzel (1772-1838) sut, le premier, mettre à profit cette découverte.

C'est une boîte de forme pyramidale contenant un mouvement d'horlogerie. Mis en action, cet appareil fait fonctionner une tige d'acier sur laquelle sont tracés des traits qui correspondent à ceux placés sur une bande blanche collée sur la boîte et qui indique l'échelle des mouvements.[1]

Cette tige d'acier est actionnée plus ou moins rapidement d'après la place occupée par une légère plaque de plomb mobile; c'est une sorte de balancier dont la vitesse est réglable.

(1) Voir illustration page 145

Faire les exercices: de Respiration - P. 51
» » » de Vocalises et d'Articulation - P. 51

Les chiffres indiqués sur le plateau à échelle qui est derrière le balancier indiquent le nombre de battements en *une minute*.

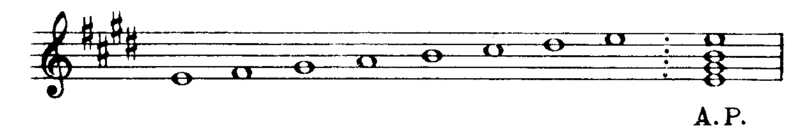
Le mouvement métronomique se marque en indiquant, à côté du chiffre qui règle le mouvement du balancier, la valeur de la note correspondant à ce mouvement.

ex: 104 = ♩ ou 52 = 𝅗𝅥 ou encore 160 = ♪
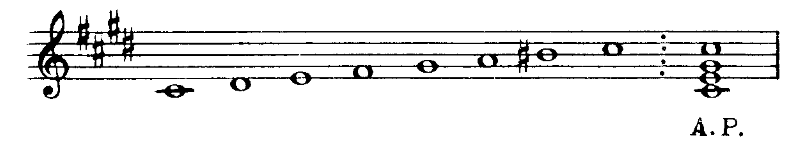
N.B. **Le Professeur pourra se munir d'un métronome et faire une démonstration.**

Gammes de Mi majeur et Ut♯ mineur

Mi majeur 4 ♯ à la clef (note sensible: Ré ♯)



et sa relative mineure: Ut ♯ (note sensible: Si ♯)
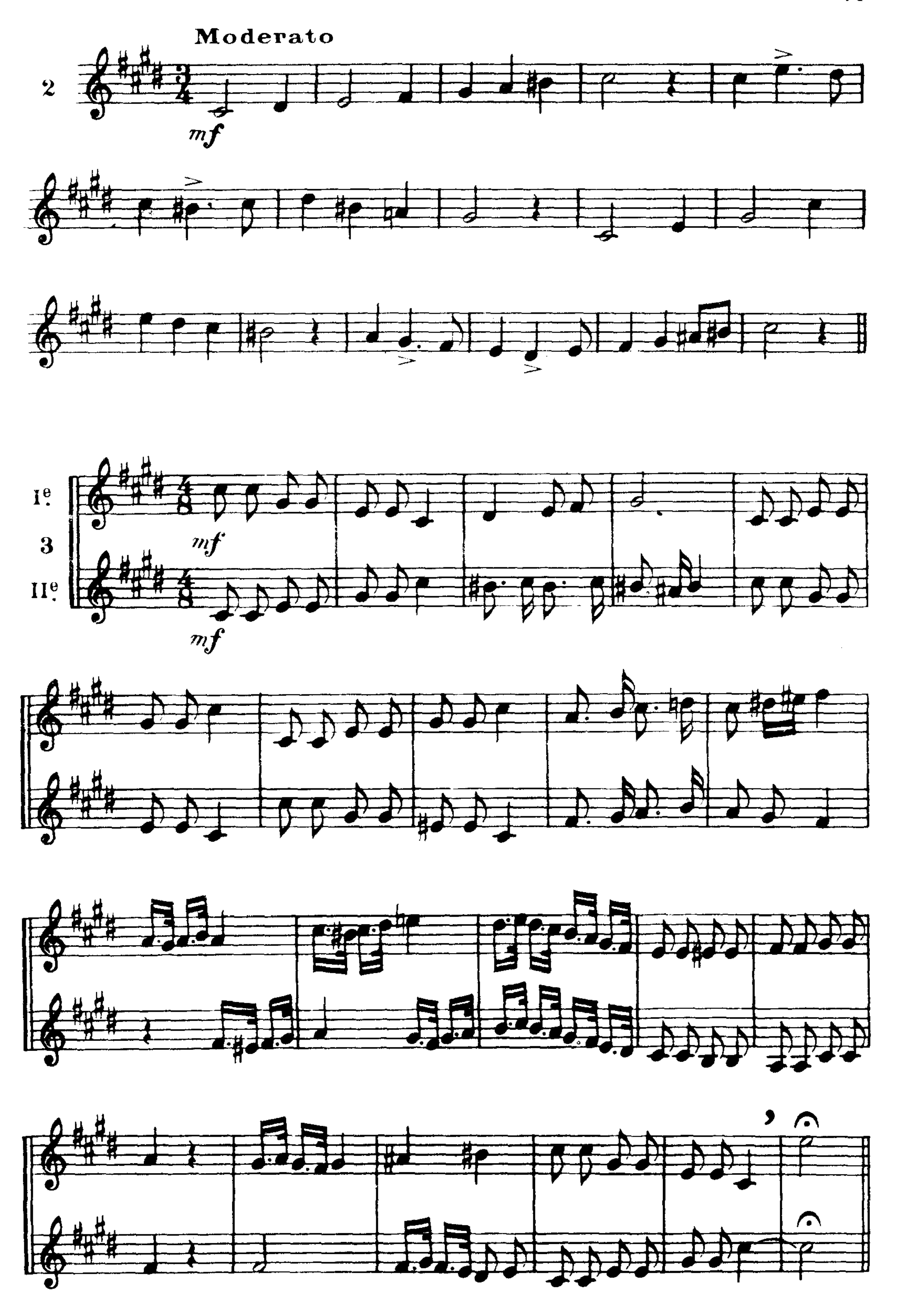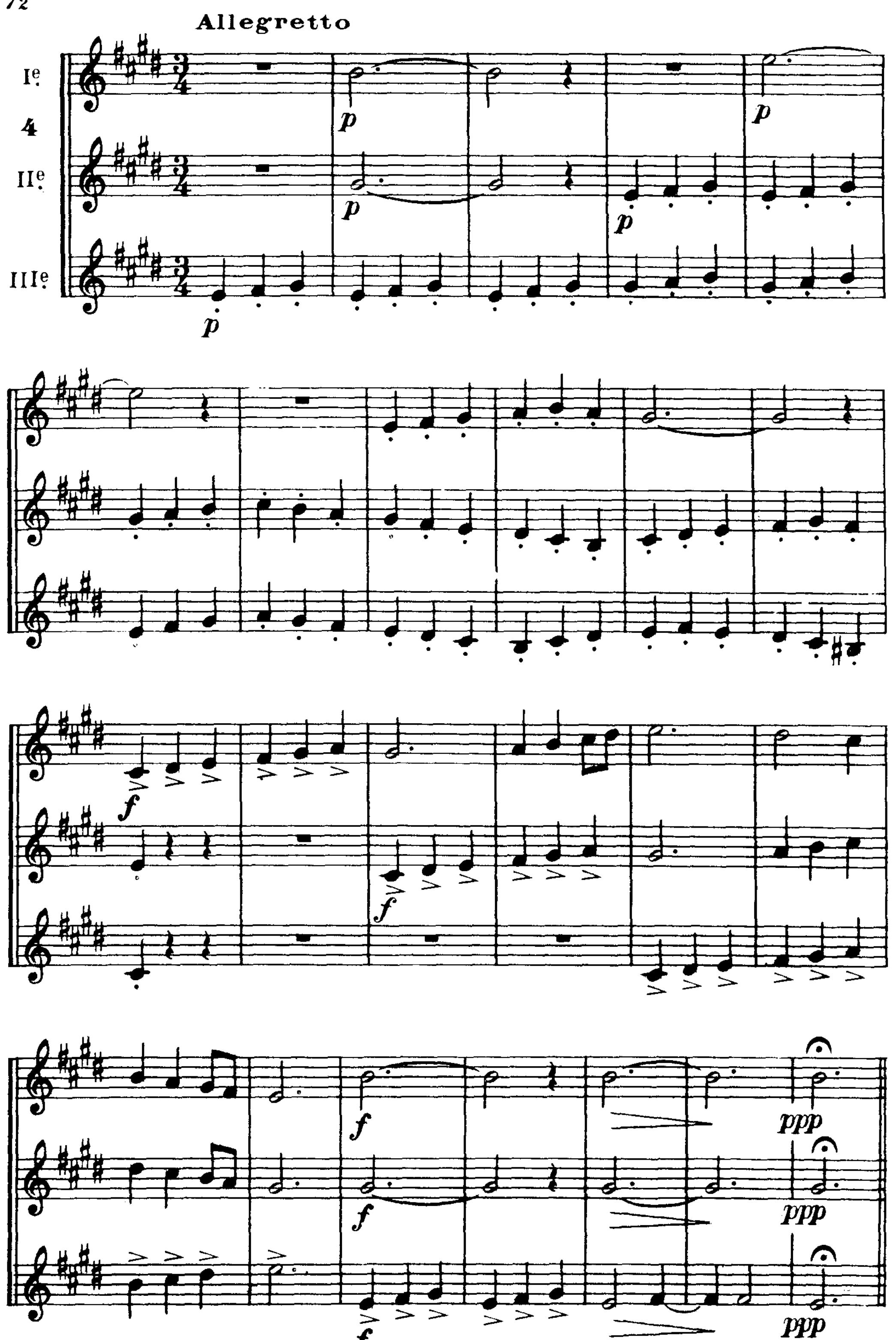


EXERCICES

Andante

1

f


Moderato
2
mf
Iᵉ
3
IIᵉ
mf
mf



Faire des dictees musicales

HISTOIRE

LES FORMES DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE
au XVIIIe siècle

La Sonate_La Musique de chambre

Rappelons brièvement que la *suite* instrumentale se composait d'u_ne succession de morceaux à caractère de danses, avec alternance de mouvements *lents* et *vifs* écrits dans une seule et même tonalité.

Issue de la *suite*, la *sonate*, qui fit son apparition au XVIIIe siècle, en conserve quelques unes des caractéristiques.

Tout d'abord écrite pour le clavecin puis bientôt pour tous les ins_truments à cordes et à vent accompagnés par le clavecin.

La *sonate* se compose de 3 morceaux: un mouvement vif, un mouve ment lent et un mouvement vif. On y intercale quelquefois un menuet ou un scherzo. Le premier et le dernier mouvements sont écrits dans la même tonalité.

C'est le fils du grand Jean-Sébastien Bach, Philippe-Emmanuel, qui fixa la forme définitive de la sonate

Haydn, Mozart, continuent son œuvre; Beethoven perfectionne la forme; les idées sont plus expressives, plus sensibles, plus humai_nes et plus développées. C'est l'apogée de la sonate.

Les progrès de la lutherie étaient en rapport avec le développement de la technique instrumentale. Aussi des œuvres pour plusieurs ins_truments furent-elles écrites pour être exécutées dans les salons ou dans les chambres des rois et des princes.

La *musique de chambre* prenait donc naissance, par opposition à celle qui était jouée à l'église ou au théâtre.

De nos jours, elle est exécutée par un petit nombre de chanteurs ou d'instrumentistes, depuis le soliste jusqu'au dixtuor

Les différents groupements se nomment: *duo*, 2 exécutants; *trio*, 3, *quatuor*, 4; *quintette*, 5; *sextuor*, 6; *septuor*, 7; *octuor*, 8; *nonetto*, 9; *dixtuor*, 10.

Les œuvres écrites pour ces différentes formations portent ces mêmes noms: Trio _ quatuor _ etc. à l'exception de celles écrites pour 1 seul, ou pour 2 instruments que l'on désigne sous le nom de *sonates*.

Par exemple Beethoven a écrit: 32 *sonates* pour piano seul
10 *sonates* pour piano et violon _ 4 *trios* à cordes (violon, alto, violoncelle)
17 *quatuors* à cordes (2 violons, alto, violoncelle)
3 *quintettes* _ 1 *sextuor* _ 1 *octuor* (pour instruments à vent)
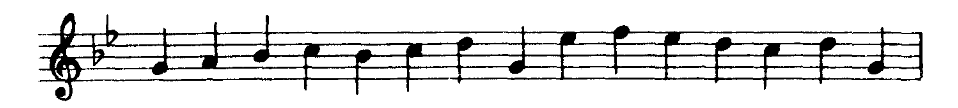
Revoir chant: Iphigénie en Aulide

14

THEORIE

LE RYTHME

Commençons par solfier la phrase musicale suivante:



Essayons de l'identifier.

Nous reconnaissons avec peine le début de *La Chanson du Papillon* de Campra, étudiée récemment.

C'est bien *l'air*, la *mélodie* dirons-nous, mais il y manque quelque chose; ce *quelque chose* est essentiel, c'est la base même de la musique, c'est ce qui confère à chaque morceau le *caractère* qui lui est propre: le *Rythme*.

Qu'est-ce que le *Rythme*?

Avant de le définir, il convient de bien établir la différence entre 3 éléments que trop souvent on a tendance à confondre:

Mesure - Mouvement - Rythme

La *Mesure* est un moyen pratique, inventé par les hommes, pour faciliter la lecture musicale et qui consiste à grouper et ordonner les différentes *durées*.

Le *Mouvement*, dont l'étude a fait l'objet de la leçon précédente, est l'allure plus ou moins lente, plus ou moins rapide, dans laquelle on exécute un morceau.

Le *Rythme* est un élément naturel et non un procédé. Nous le trouvons partout autour de nous, en nous, et dans la musique plus que partout ailleurs, car il en est la base, l'élément primordial dont l'importance est aussi grande que celle du *son*.

Il peut même exister à l'état pur sans le son.

(exemples de rythmes variés frappés avec une règle)

Les peuples primitifs, qui ne savent sûrement pas lire la musique et par conséquent ignorent la mesure, ont l'instinct du rythme et leurs chants, très pauvres mélodiquement, sont riches en rythmes variés.

Nous reviendrons plus tard sur cette importante question du rythme.

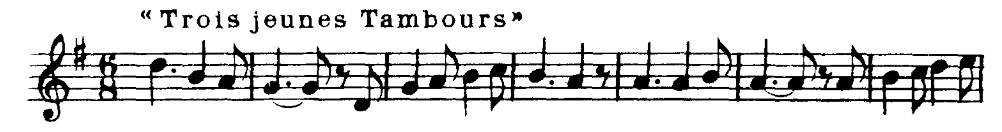
Avant de terminer nous proposons de solfier les exemples ci-dessous

Nous constaterons que c'est une seule phrase musicale formée des mêmes notes, reproduite 6 fois avec des *rythmes* différents, ce qui chaque fois change complètement son caractère.
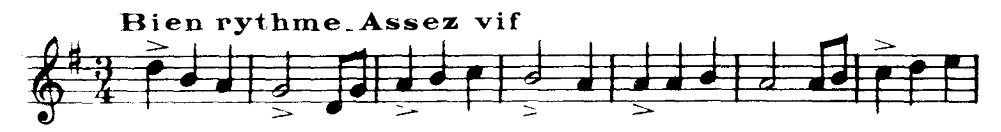
Faire les exercices: de Respiration - P. 51

" " " de Vocalises et d'Articulation P. 51
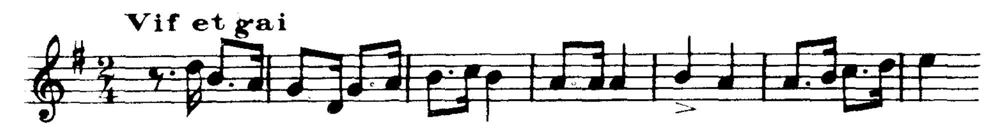
Phrase initiale: rythme de Marche
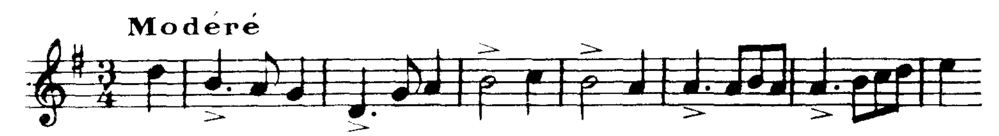


1re transformation: Bourrée



2e transformation: Ronde



3e transformation: Valse
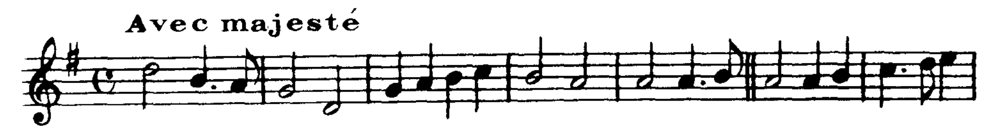


4e transformation: Barcarolle



5e transformation: Tambourin
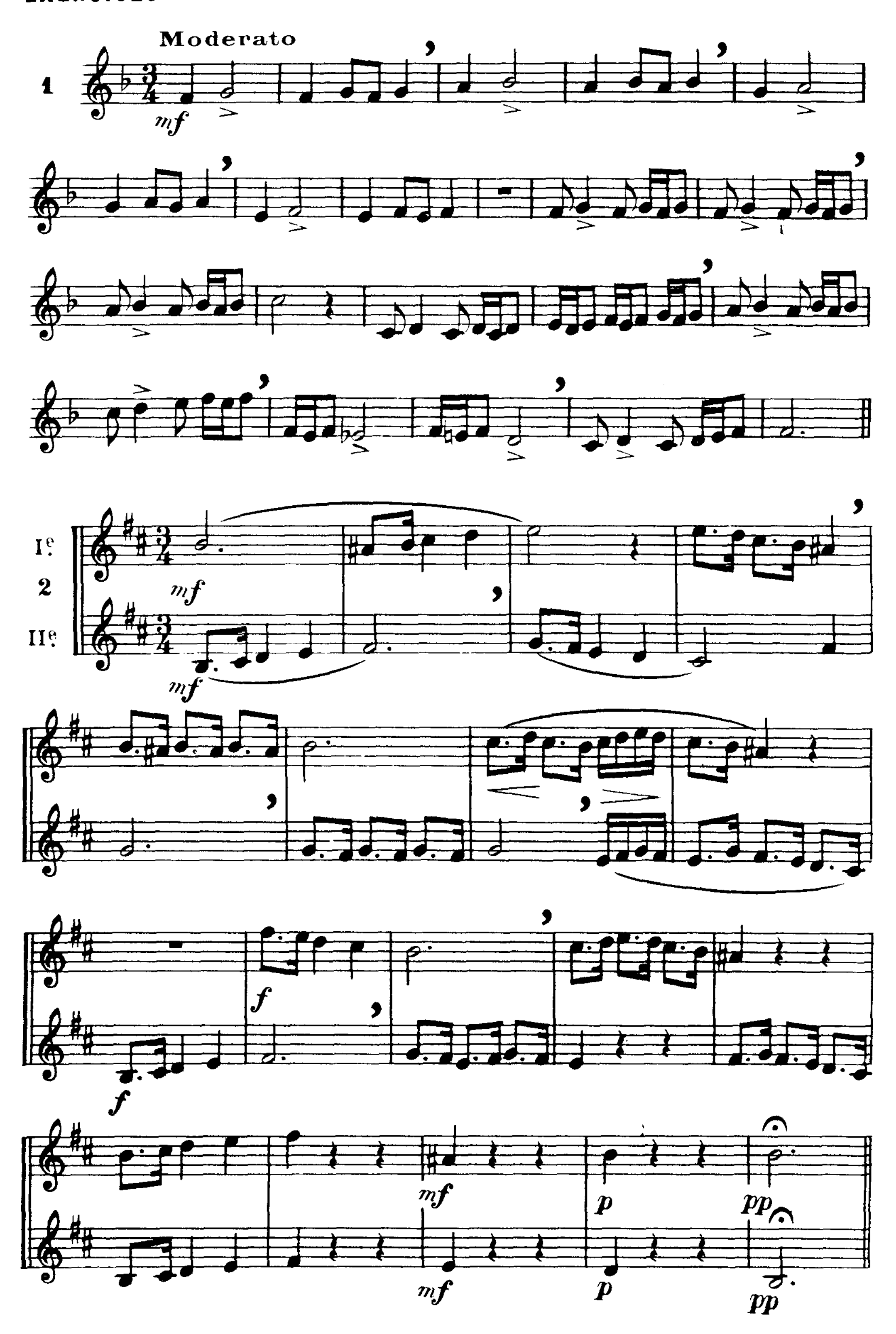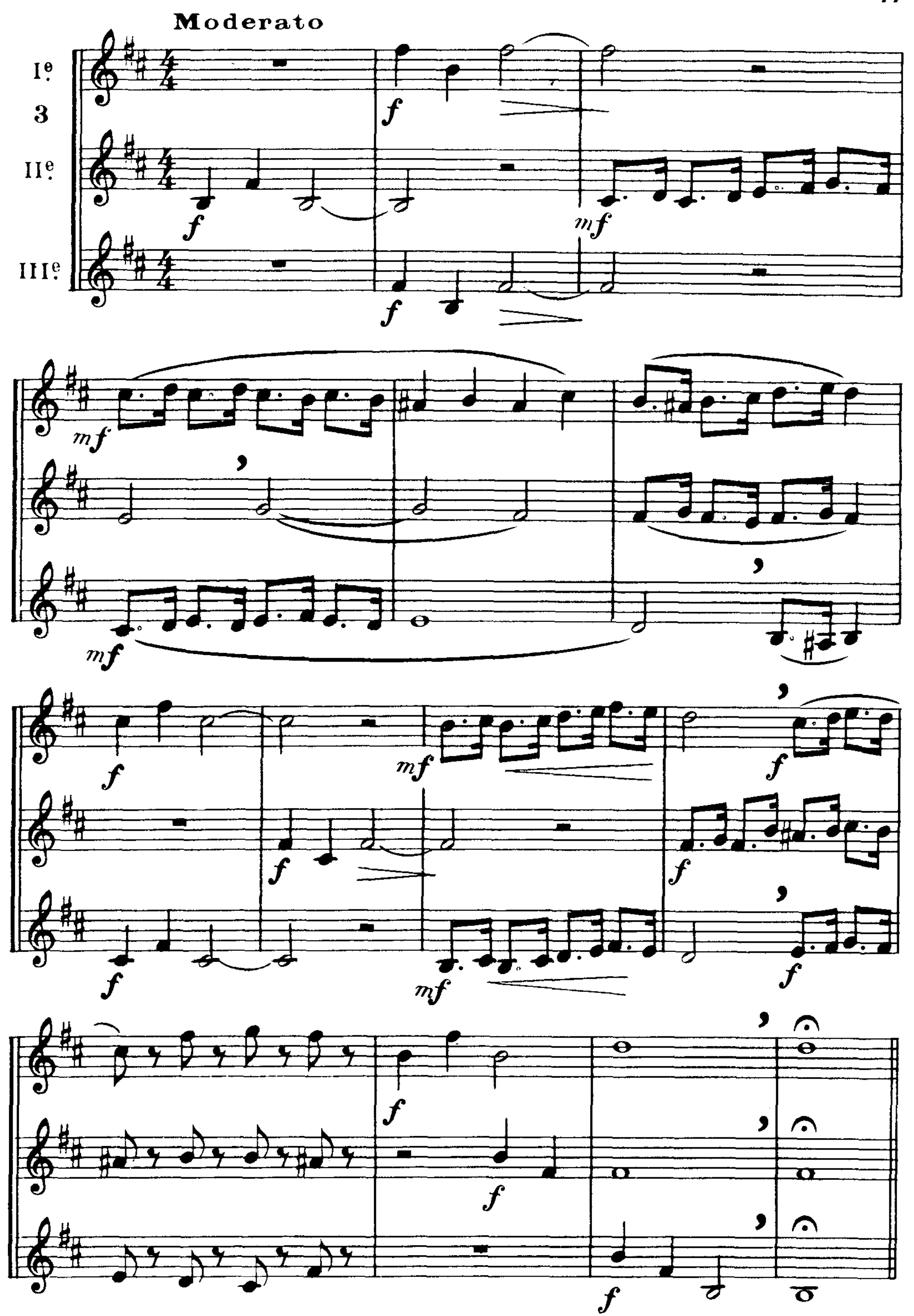


6e transformation: Marche Triomphale ou Hymne



A.L.24,063

EXERCICES
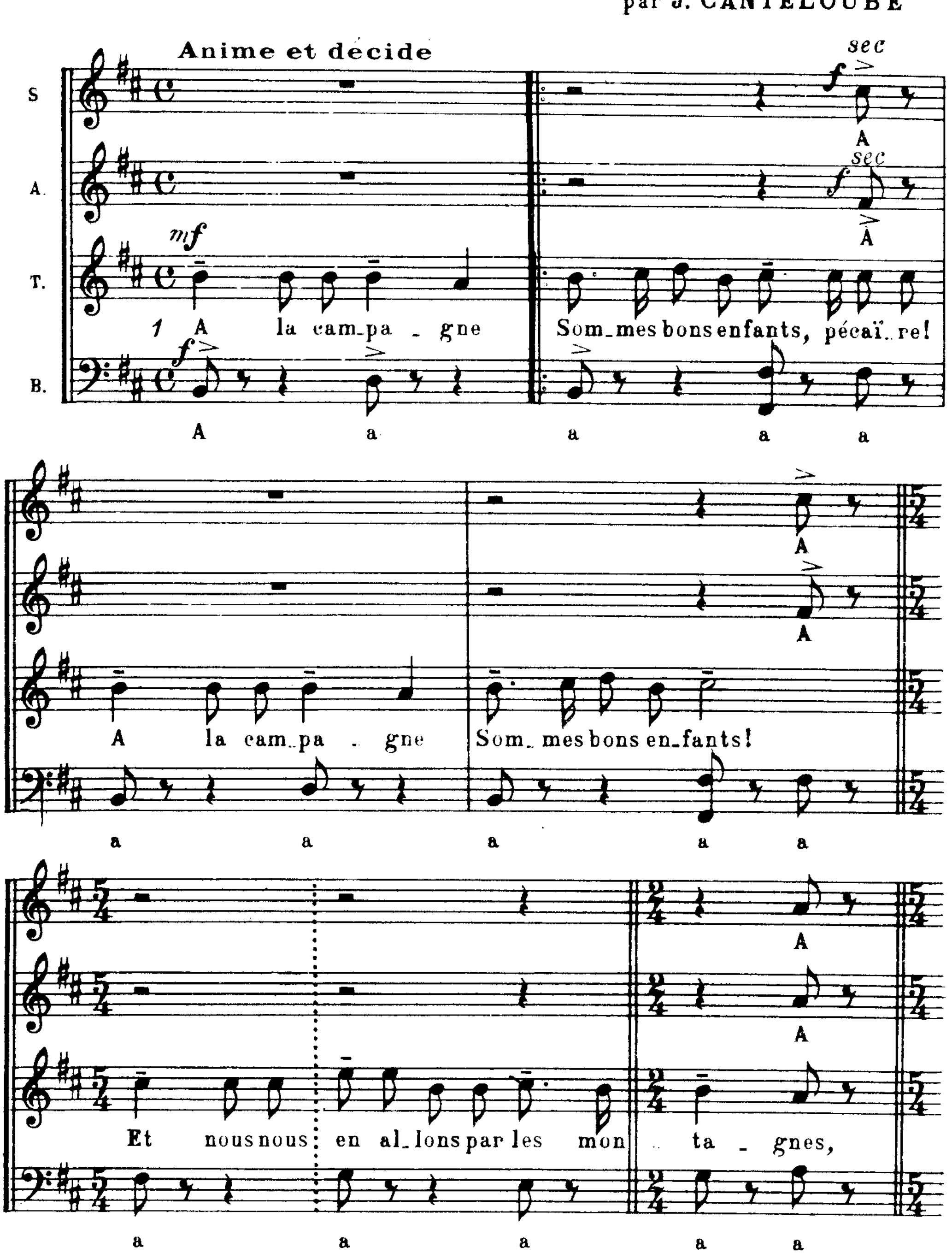


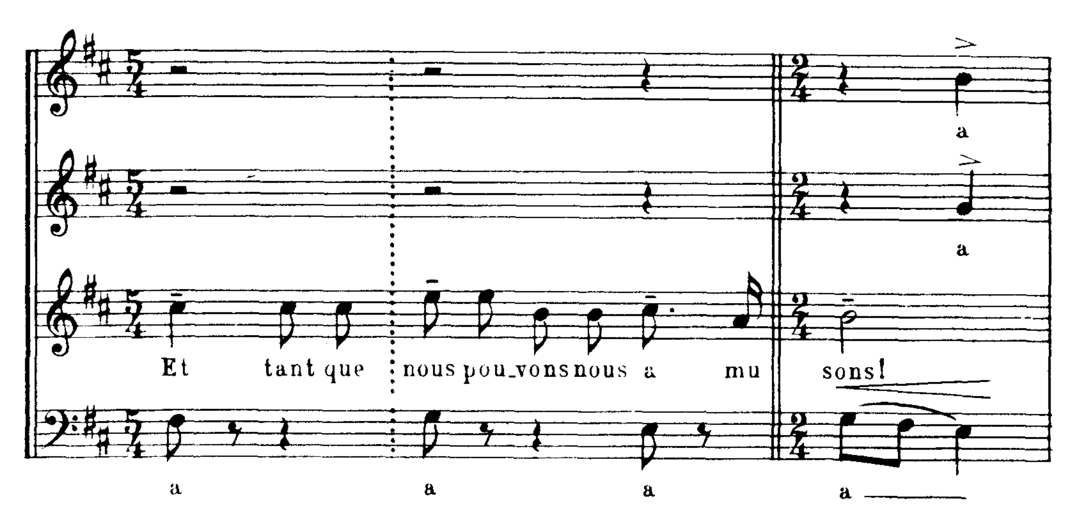


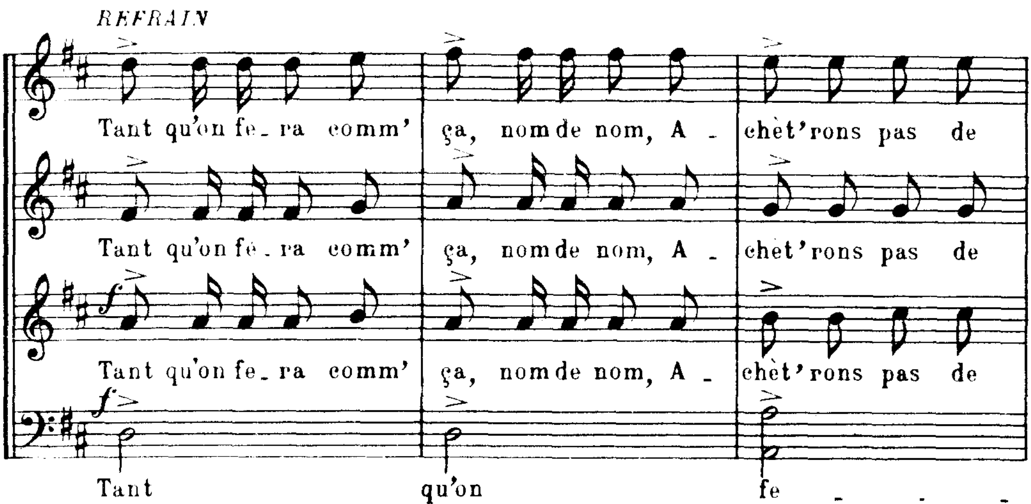
Faire des dictées musicales
Presentation de disques
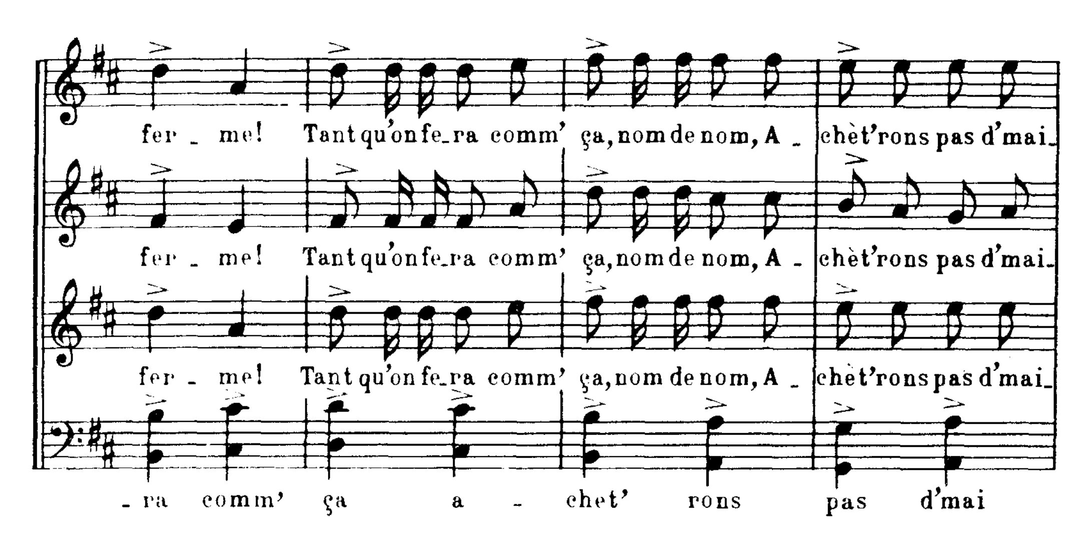
A LA CAMPAGNE
(Auvergne)

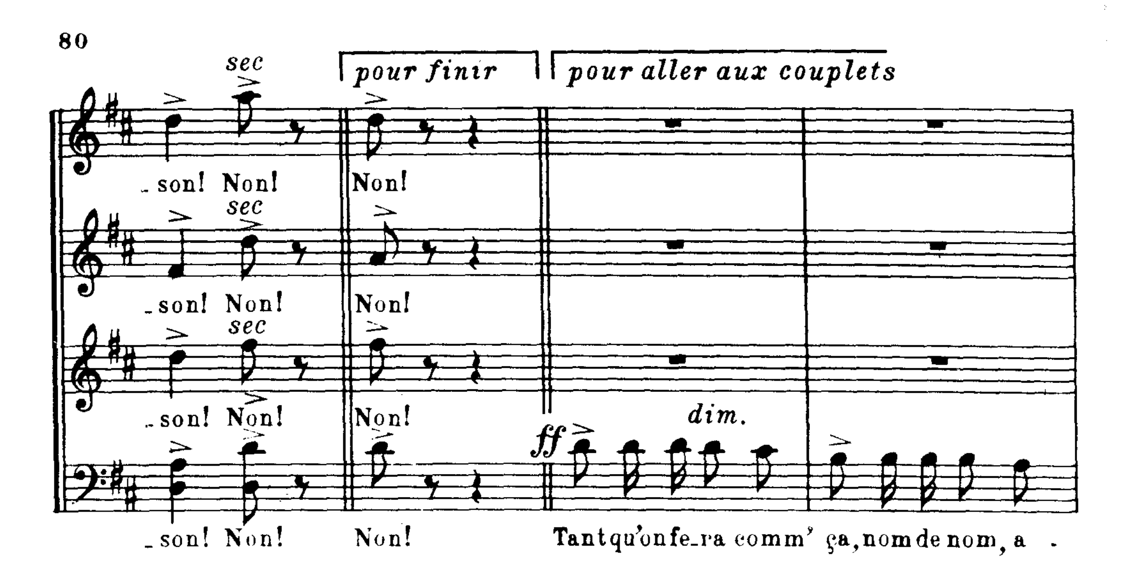
Harmonisation et adaptation
par J. CANTELOUBE

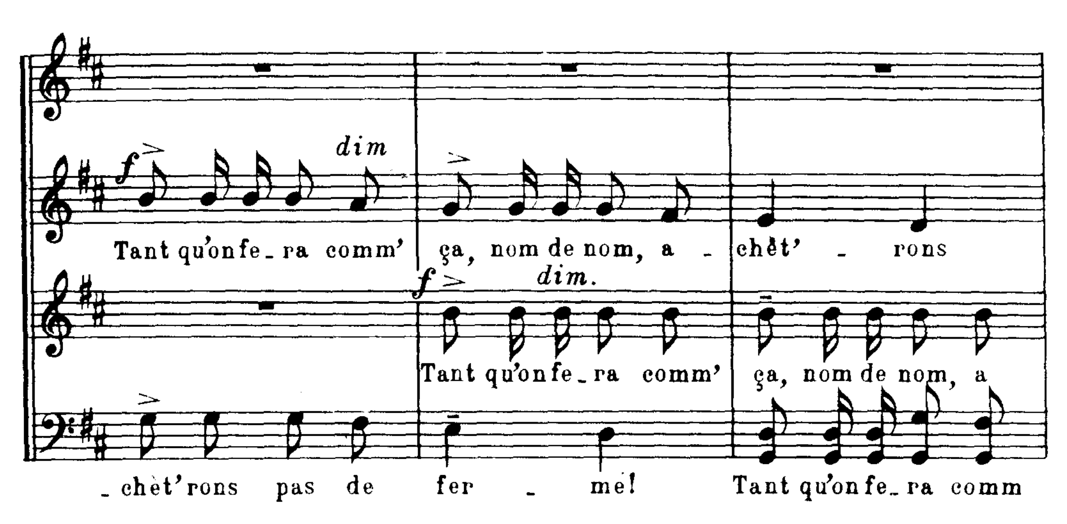


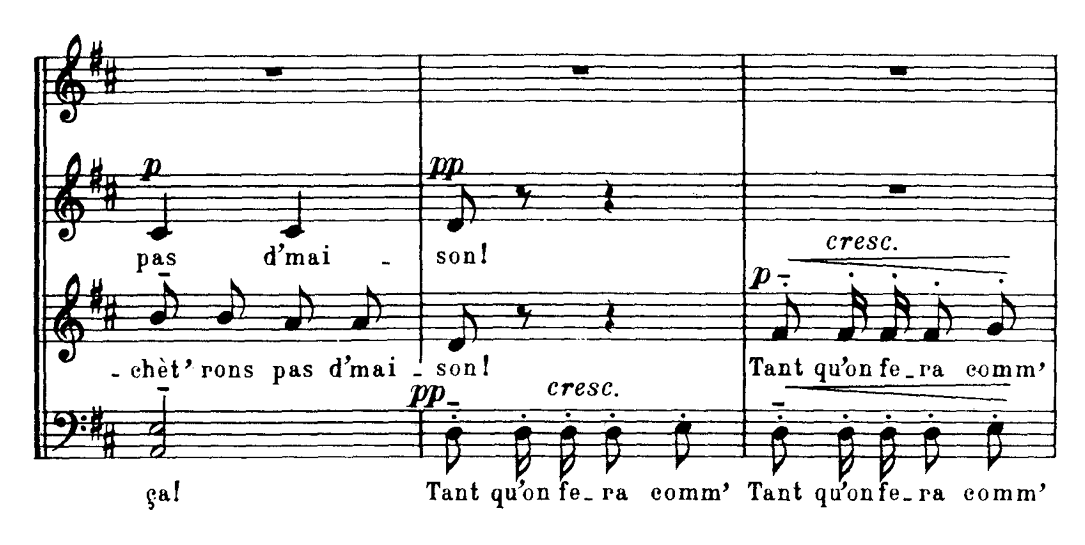

a
a
Et tant que nous pou_vons nous a mu sons!
a a a a
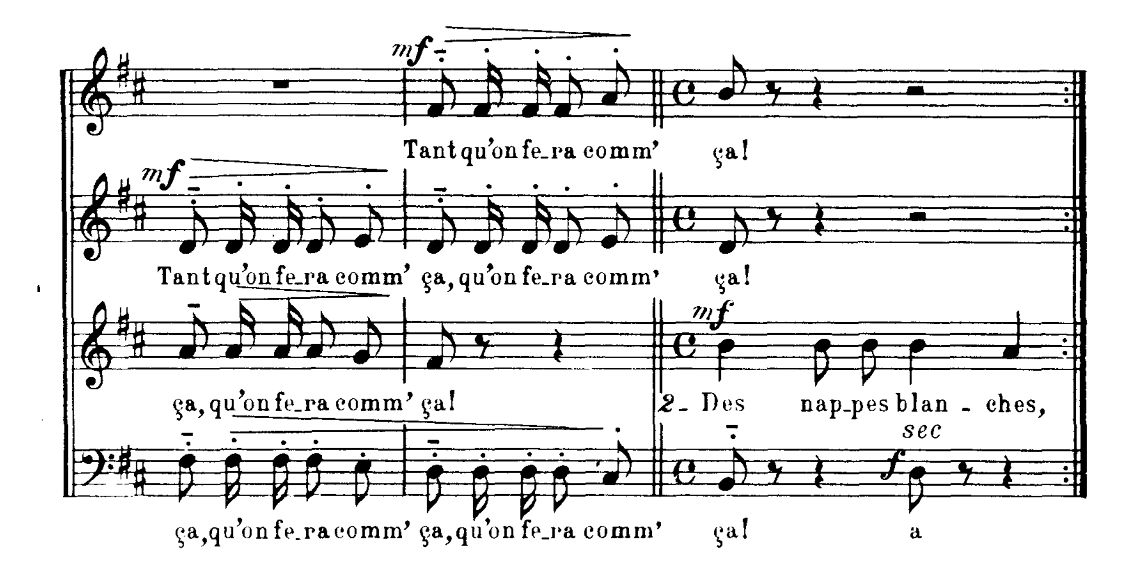

REFRAIN
Tant qu'on fe_ra comm' ça, nom de nom, A_chèt'rons pas de
Tant qu'on fe_ra comm' ça, nom de nom, A_chèt'rons pas de
Tant qu'on fe_ra comm' ça, nom de nom, A_chèt'rons pas de
Tant qu'on fe


fer_me! Tant qu'on fe_ra comm' ça, nom de nom, A_chèt'rons pas d'mai_
fer_me! Tant qu'on fe_ra comm' ça, nom de nom, A_chèt'rons pas d'mai_
fer_me! Tant qu'on fe_ra comm' ça, nom de nom, A_chèt'rons pas d'mai_
_ra comm' ça a_chet' rons pas d'mai


sec
pour finir
pour aller aux couplets
-son! Non!
Non!
-son! Non!
Non!
-son! Non!
Non!
ff
dim.
-son! Non!
Non!
Tant qu'on fe-ra comm' ça, nom de nom, a -


f
dim
Tant qu'on fe - ra comm'
ça, nom de nom, a -
chèt' - rons
f
dim.
Tant qu'on fe - ra comm'
ça, nom de nom, a
- chèt' rons pas de
fer - me!
Tant qu'on fe - ra comm


p
pas d'mai -
pp
son!
cresc.
p
- chèt' rons pas d'mai - son!
Tant qu'on fe - ra comm'
pp
cresc.
ça!
Tant qu'on fe - ra comm'
Tant qu'on fe - ra comm'



2

Des nappes blanches,
Nous n'en avons pas,
Pécaïre!
Des nappes blanches,
Nous n'en avons pas!
Nous prenons nos repas
Sur de la planche
Et assis sur des bancs,
Tant bien que mal!

3

La sauvagine
Fait notre régal,
Pécaïre!
La sauvagine
Fait notre régal!
Nous mangeons des perdreaux,
Des bécassines,
Et puis quelques levrauts
Gros et trapus!

4

Ainsi vivons-nous,
Pauvres campagnards,
Pécaïre!
Ainsi vivons-nous,
Pauvres campagnards!
Les citadins se rient
De notre vie,
Mais nous nous en f...ichons,
Nous le pouvons!

15

THEORIE

LE RYTHME *(suite)*

Dans cette leçon et les suivantes nous étudierons quelques uns des rythmes les plus caractéristiques y compris les rythmes de danse.

Nous avons dit précédemment que le rythme est un élément *naturel*.
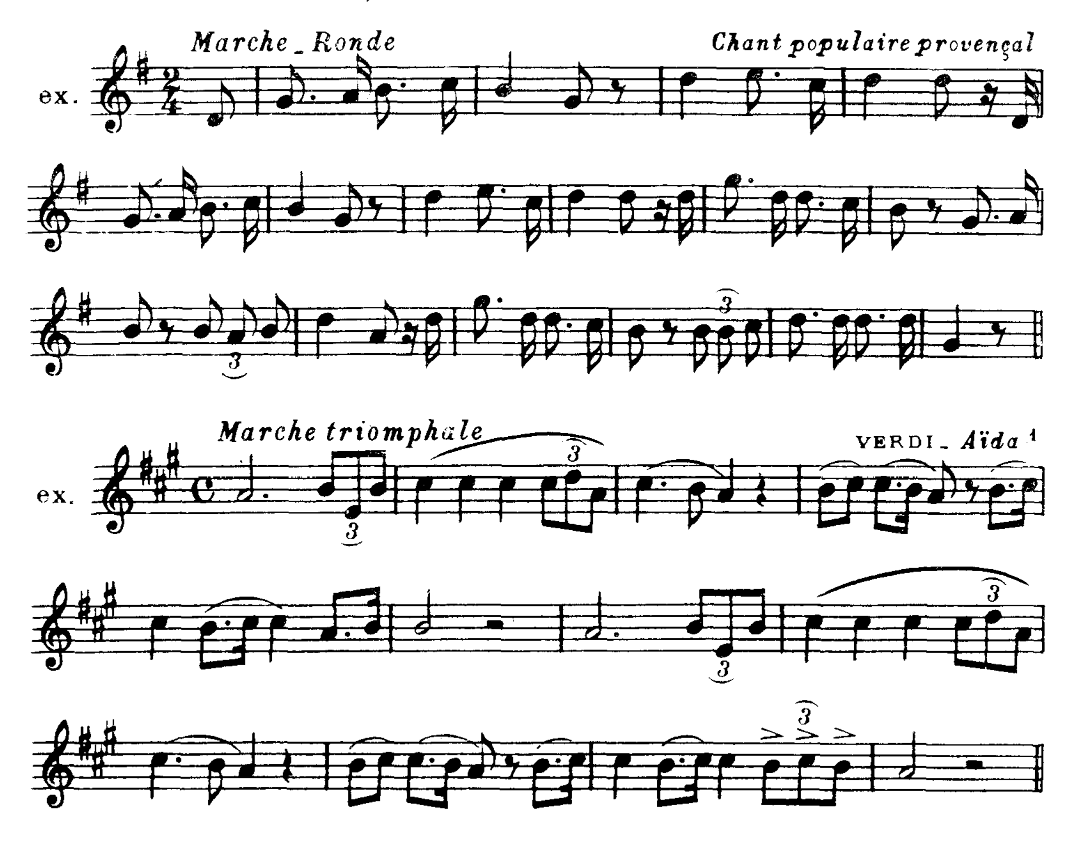
C'est donc dans la *nature* que nous puiserons des exemples pour les transposer ensuite dans le domaine musical.

Depuis le commencement du monde on observe l'alternance régulière du jour et de la nuit, le retour périodique des 4 saisons, le mouvement de flux et de reflux de la mer, les battements réguliers du cœur de tout être vivant.

Ce sont des exemples de rythmes *binaires* 1.2 ou 1.2.3.4.

L'action de marcher avec l'alternance régulière pied gauche, pied droit est un des exemples les plus frappants de rythme naturel. C'est aussi celui qui est le plus aisé à traduire en musique.
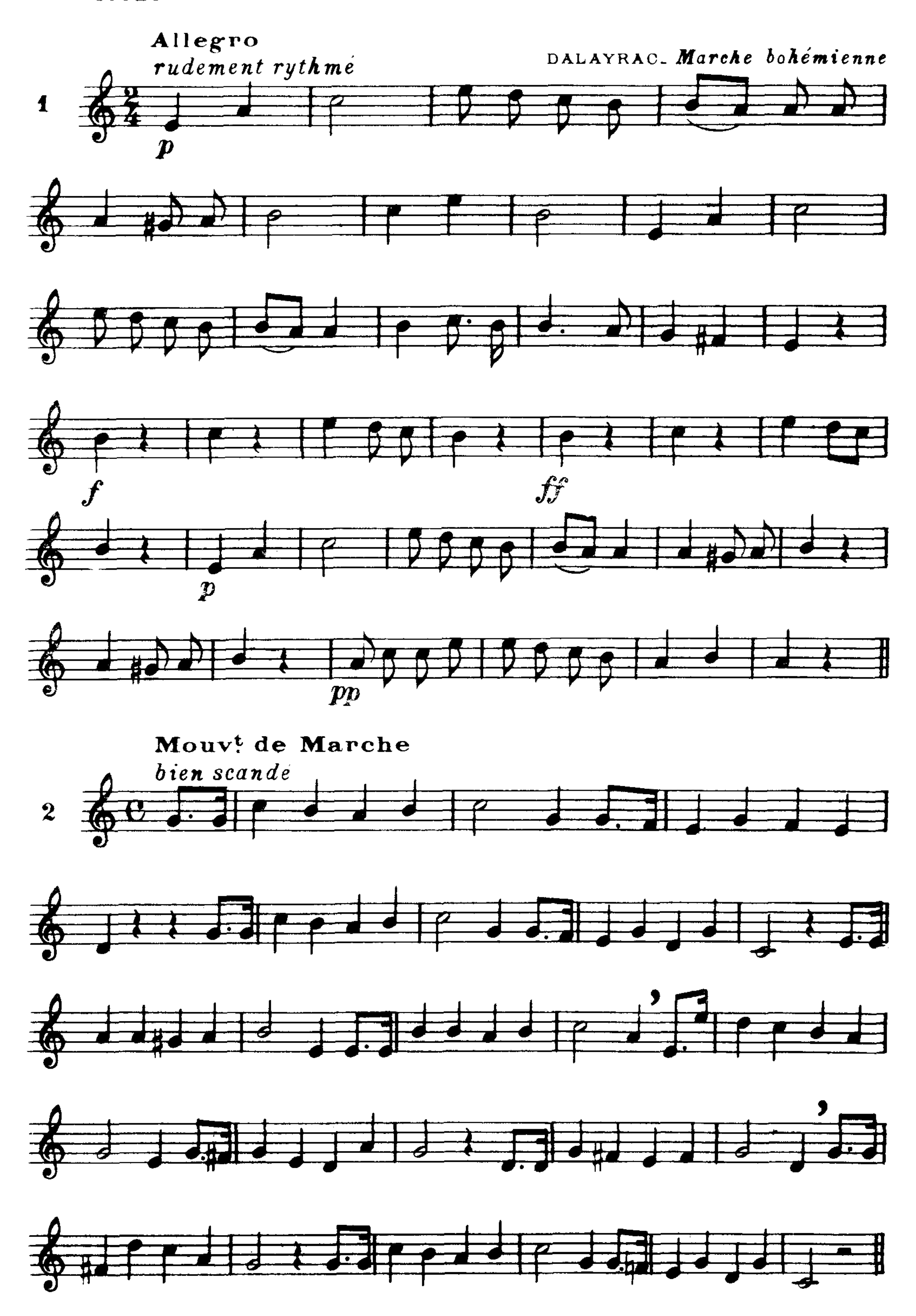
Marches: suivant que l'allure en est plus ou moins rapide, on peut les écrire soit à 2, soit à 4 temps.
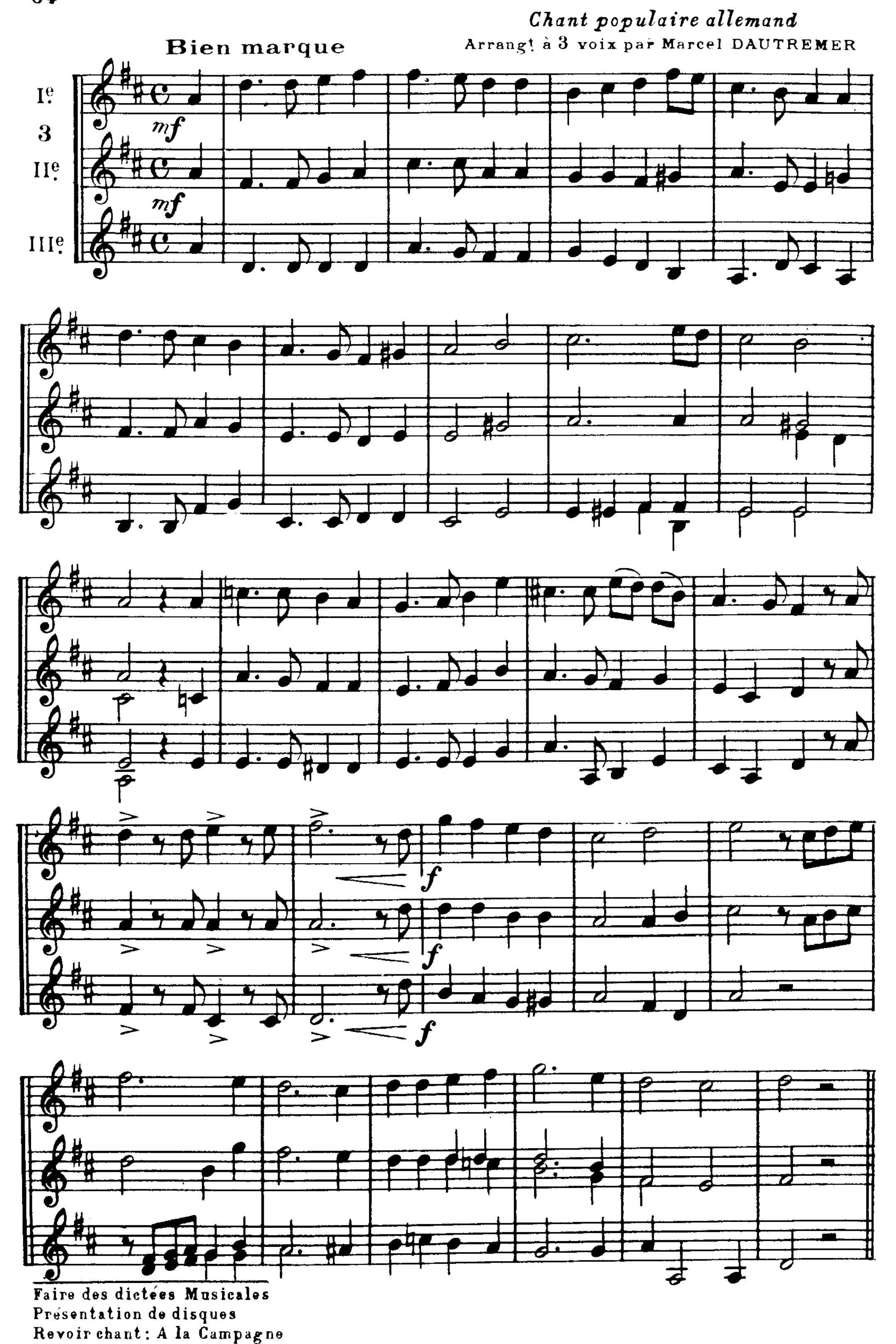


(1) Existe séparé avec paroles (A.Leduc, éditeur)

Faire les exercices: de Respiration _ P. 51
" " " de Vocalises et d'Articulation _ P. 51

EXERCICES


Allegro
rudement rythmé
DALAYRAC_ Marche bohémienne
1
p
f
ff
p
pp
Mouvt. de Marche
bien scandé
2



Faire des dictées Musicales
Présentation de disques
Revoir chant : A la Campagne
A.L.21,063

16

THÉORIE

LE RYTHME (*suite*)
Rythmes binaires
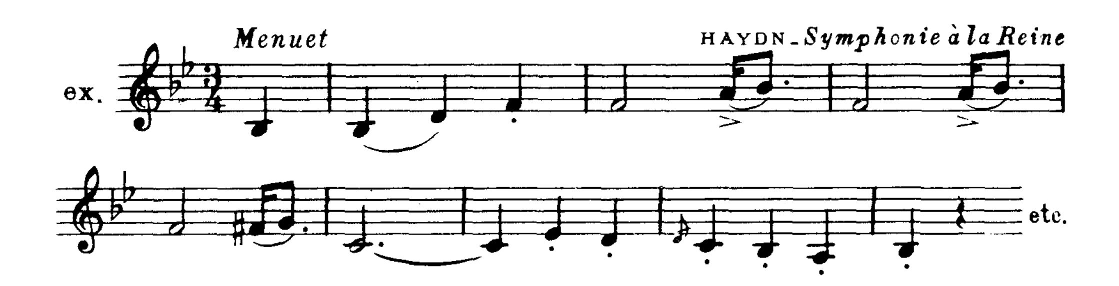
L'alternance régulière d'un temps *fort*, avec un temps *faible* représente le rythme binaire (2 ou 4 temps) que l'on utilise pour les Marches, Rondes, Polkas etc..., il est une autre accentuation, 1 temps fort pour 2 temps faibles, de laquelle résulte un rythme très différent.

On emploie alors pour le traduire la mesure à 3 temps: $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ suivant le cas.

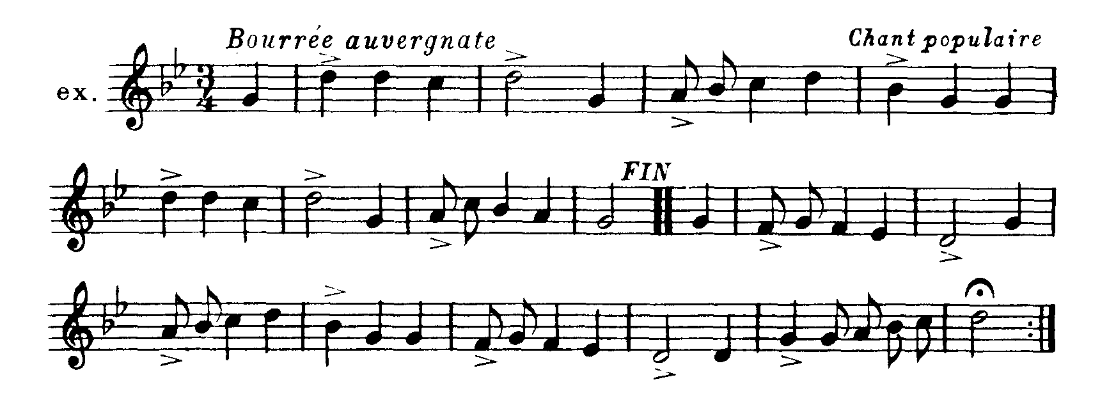
Rentrent dans cette catégorie:

1° *Le Menuet*, danse française très en vogue aux XVIIe et XVIIIe siècles. Mouvement modéré, caractère aimable, gracieux avec un peu de préciosité. D'un simple divertissement de salon, il passe avec Lulli d'abord, puis avec Couperin et Rameau à la musique instrumentale.

Incorporé à la *sonate* (évolution de la *suite*) puis plus tard à la *symphonie*, le Menuet fait partie de la construction classique de nombreuses œuvres instrumentales et symphoniques.
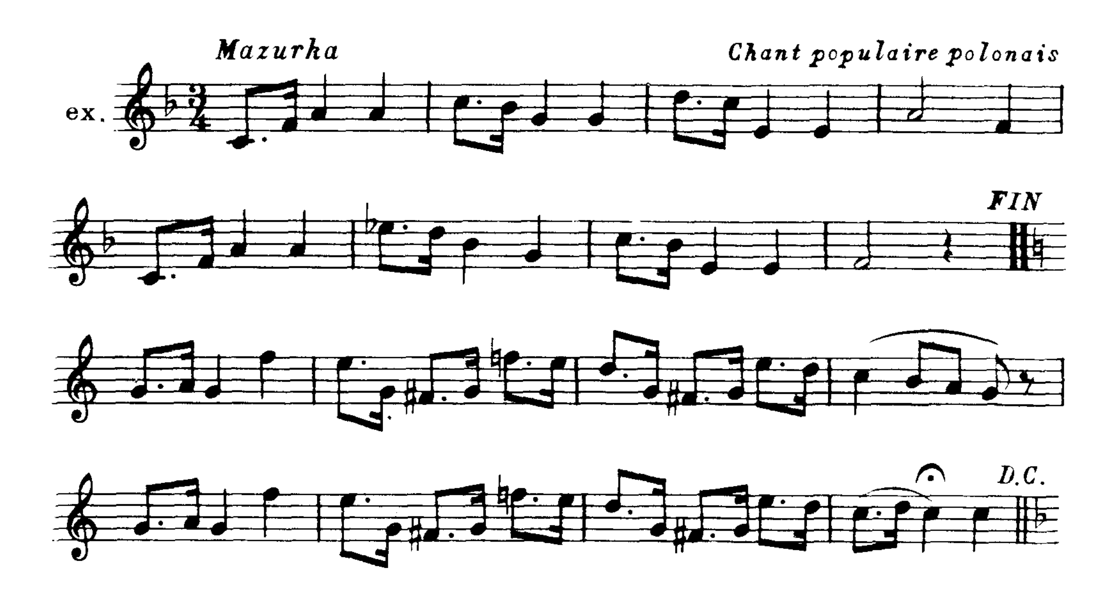


2° *La Bourrée*, danse populaire française, d'allure joyeuse, un peu lourde. On la pratique encore de nos jours dans certaines régions. (Auvergne, Limousin).
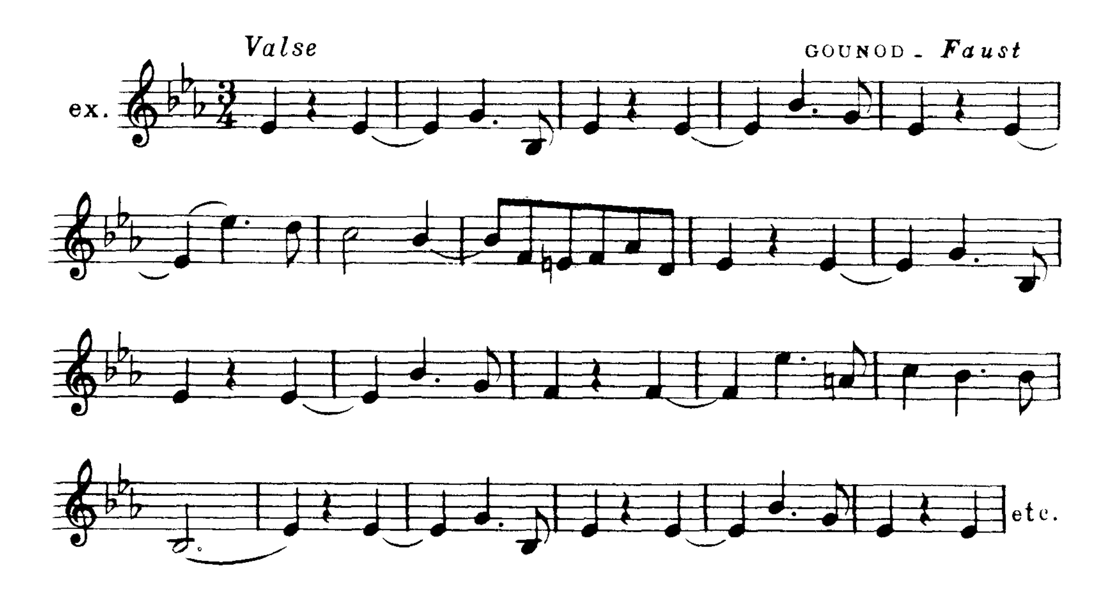


Faire les exercices: de Respiration _ P. 51
» » » de Vocalises et d'Articulation _ P. 51
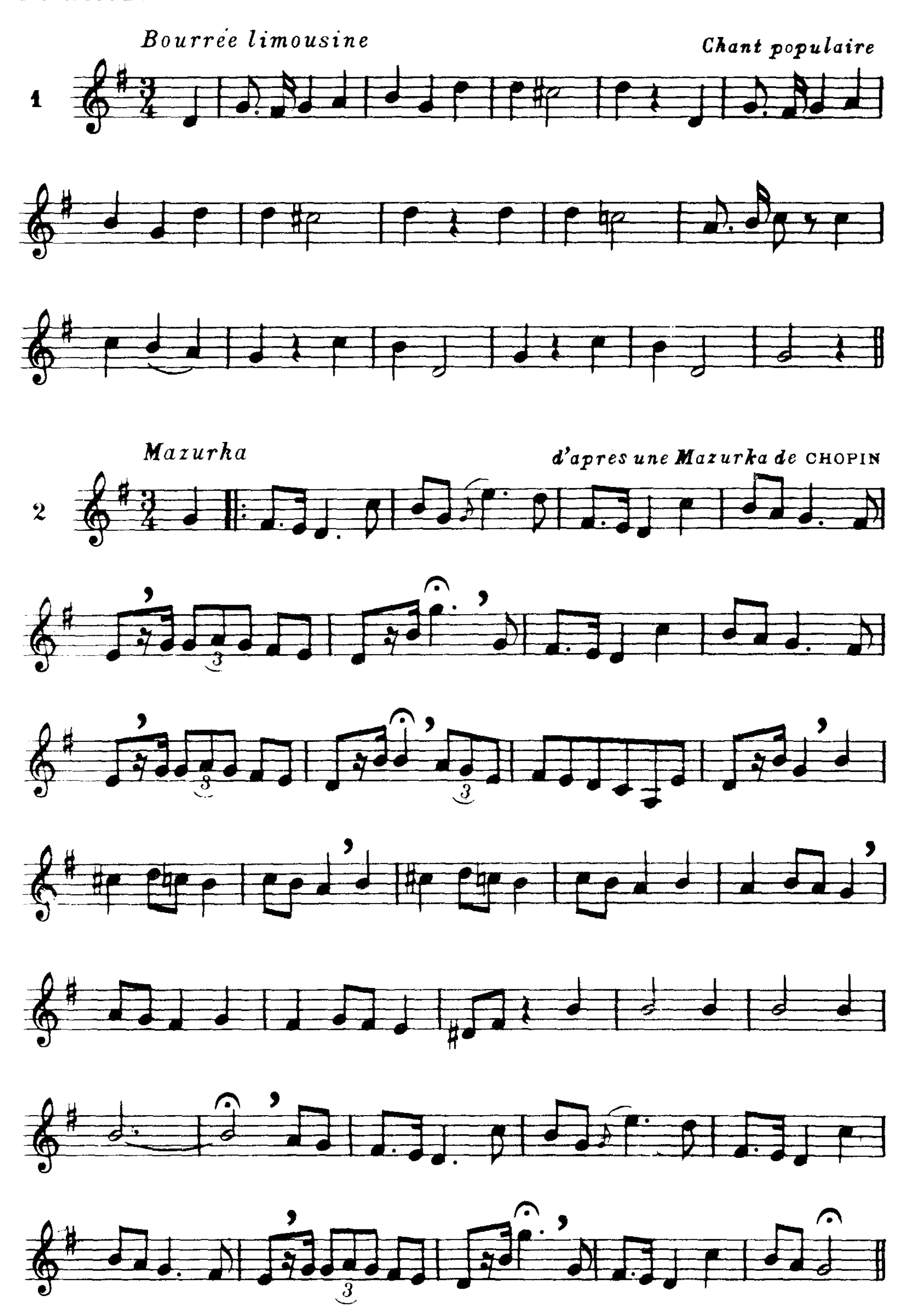
3º *La Mazurka*, danse nationale polonaise, de caractère chevaleresque. Certains compositeurs ont utilisé le rythme de la mazurka pour des pièces instrumentales. En particulier Frédéric Chopin, le grand compositeur polonais a écrit de nombreuses mazurkas pour piano.



4º *La Valse*, danse d'origine allemande dérivée des danses populaires appelées: Laendler, mais qui est devenue une danse de salon.
Le rythme si particulier de la valse a inspiré de nombreux compositeurs dont les œuvres ne sont nullement destinées à être dansées.
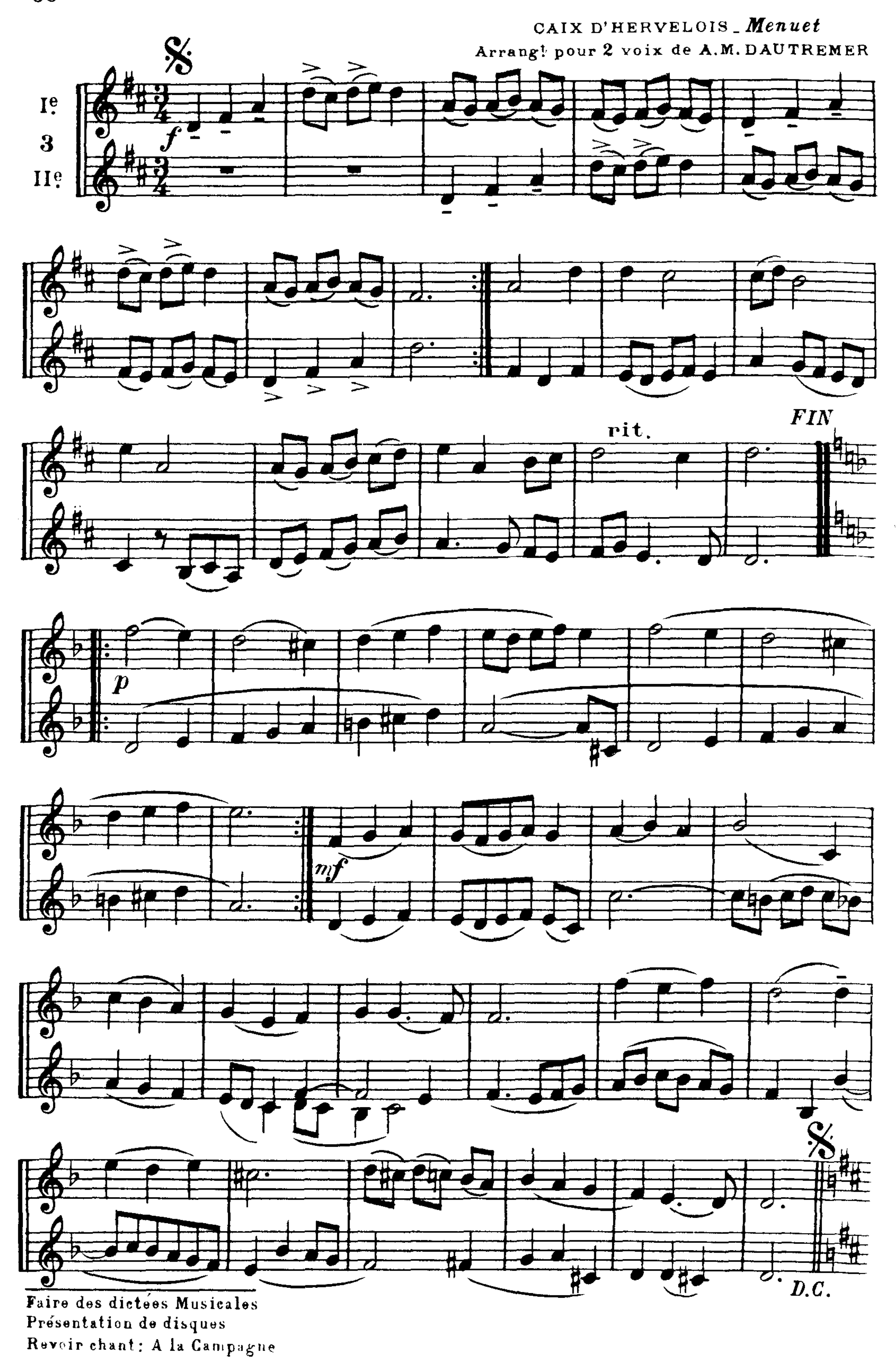


EXERCICES


Bourrée limousine
Chant populaire
1
Mazurka
d'apres une Mazurka de CHOPIN
2
3

CAIX D'HERVELOIS _ *Menuet*

Arrangt pour 2 voix de A.M. DAUTREMER



Faire des dictées Musicales
Présentation de disques
Revoir chant : A la Campagne

17

THEORIE

LE RYTHME (*fin*)

Les rythmes étudiés dans la leçon précédente étaient tous traduits en écriture musicale par des mesures simples à 2, 3 et 4 temps.
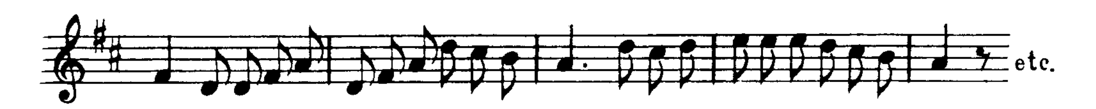
Il en est d'autres qui nécessitent l'emploi des mesures composées (division ternaire du temps).

C'est le cas de:

La Farandole, danse populaire provençale, accompagnée souvent par le *tambourin* et le *galoubet* (sorte de pipeau).
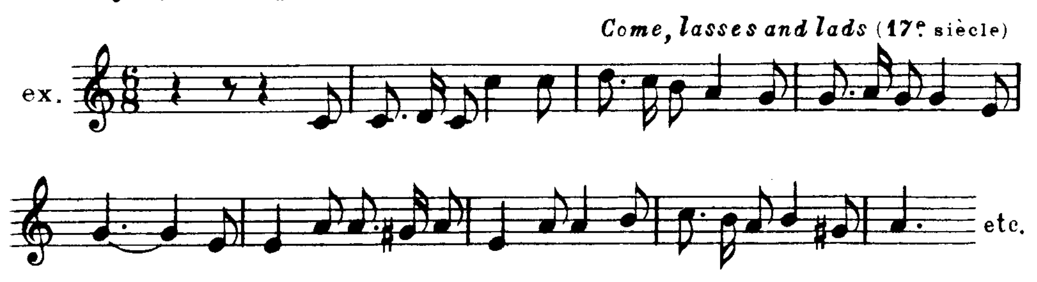
Chant populaire





La Gigue, danse populaire irlandaise.

Come, lasses and lads (17e siècle)



La Gaillarde, danse française, sautée, assez lourde.

La Saltarelle, danse d'allure sautillante, vive et gaie.

La Tarentelle, danse d'origine italienne, très rapide.
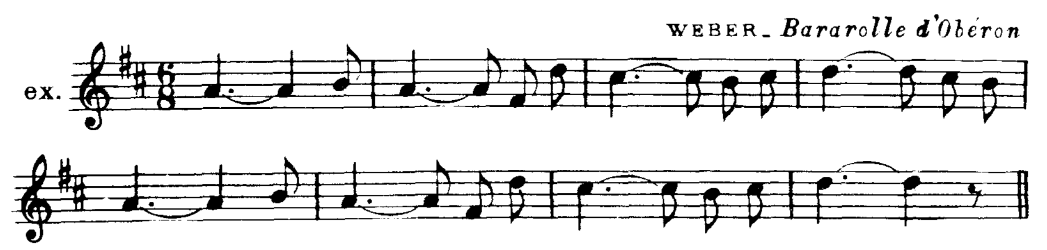
Citons encore parmi les rythmes caractéristiques écrits dans une mesure composée, mais qui ne sont pas des danses:

Faire les exercices: de Respiration _ P. 51
» » » de Vocalises et d'Articulation _ P. 51
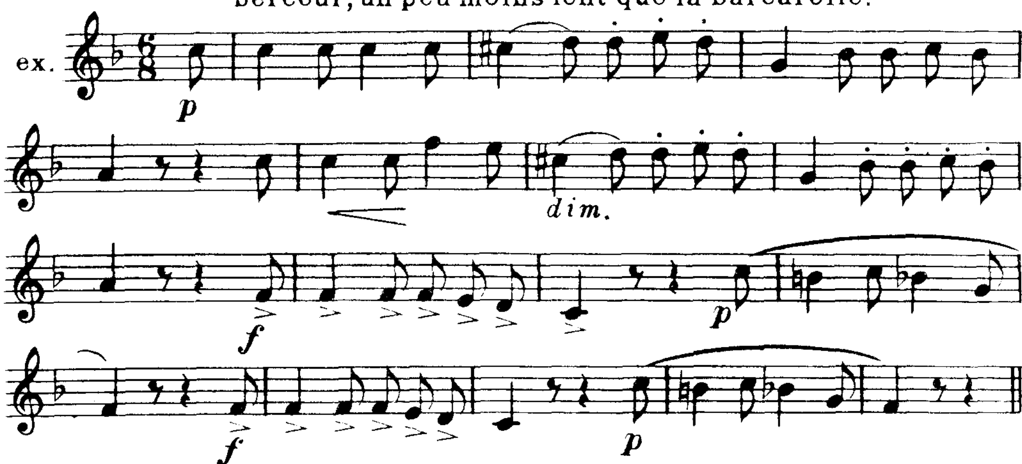
A.L.24,063

La Barcarolle, rythme berceur qui évoque le balancement des gondoles

WEBER _ *Bararolle d'Obéron*



La Sicilienne, chanson et danse des bergers de Sicile, au rythme berceur, un peu moins lent que la barcarolle.



EXERCICES

Farandole

Vivace

1

FIN

D.C.

Barcarolle

très doux

R. HAHN _ *Le Marchand de Venise*

2

p

p

Autorisation Heugel et Cie

Tarentelle

Presto

RENÉ ALIX

3

pp

p

mf

f

pp

f

pp

f

HÆNDEL

(1685-1759)

(Voir illustration N° 29)

Deux grands compositeurs allemands virent le jour en 1685 : Georges Frédéric Hændel le 23 février et Jean-Sébastien Bach le 21 mars.

Le père de Hændel n'était pas du tout musicien; il exerçait à Halle, en Saxe, la profession de barbier et était parvenu aux fonctions de chambellan et chirurgien du duc de Saxe. Les dispositions musicales de Frédéric furent une révélation pour sa famille et pour le prince.

Mais son père ne voulait pas que son fils soit musicien de profession et tenait à ce qu'il fit des études de droit.

Malgré cela, sur les instances du duc de Saxe, Frédéric apprit la musique avec le célèbre organiste Zachow (Zachau).

Pour respecter le vœu qu'il avait fait à son père sur son lit de mort en 1697, il se fit inscrire à l'université de sa ville natale. Bien que très occupé par ses études universitaires, il continuait celle de la musique. Au bout d'une année, sur les conseils de son maître Zachow, il se rendit à Hambourg qui était alors un important centre musical, sinon le premier de l'Allemagne.

A 19 ans, il faillit être tué en duel; il fut sauvé par un bouton de métal contre lequel vint se briser l'épée de son adversaire.

Après avoir suivi les cours de Mattheson qui avait reconnu un génie chez son élève, Hændel se rendit en Italie où les opéras qu'il fit représenter eurent un succès retentissant. Bientôt sa renommée se répandit dans toute l'Europe.

En 1710, il revient en Allemagne comme maître de chapelle et organiste de l'Électeur de Hanovre. Mais il rêvait de s'installer en Angleterre. Il profita d'un congé de quelques mois pour se rendre à Londres et y faire jouer ses opéras. Très protégé par la reine Anne d'Angleterre, puis par le prince Électeur de Hanovre devenu roi d'Angleterre, Hændel donna libre cours à son génie et à son imagination féconde.

Après avoir été ruiné par de successives et malheureuses directions de théâtres, notamment l'opéra de Covent-Garden à Londres, il consacra son magnifique talent à l'écriture des immortels oratorios qui ont pour titres: *Le Messie, Judas Macchabée, Samson, Saül, Israël en Egypte, Jephtée.* Il écrivit ses plus purs chefs-d'œuvre entre 56 et 65 ans.

C'est surtout dans l'oratorio (opéra religieux)[1] que son génie se manifesta le mieux, sans doute à cause du caractère naturellement pompeux de sa musique et c'est peut-être également à cela qu'il doit la vogue dont il jouit en Angleterre.

Bien que son style soit inférieur à celui de Bach, son compatriote et contemporain, il s'y apparente en plus d'un trait, alors que la destinée des deux hommes a suivi une courbe bien contraire. La vie de Hændel fut comblée; celle de Bach laborieuse et moins brillante, mais la postérité a repris à celui-là pour rendre à celui-ci.

A la suite de surmenage, il devint presque aveugle et dut arrêter la composition. Il mourut à Londres le 14 avril 1759. Ses funérailles furent célébrées pompeusement et ses restes reposent dans l'Abbaye de Westminster car les Anglais l'avaient adopté comme leur plus grand musicien national; Hændel s'était fait naturaliser Anglais le 13 février 1726.

Ses œuvres principales: 40 opéras parmi lesquels: *Rinaldo, Agrippine, La Fête d'Alexandre, Bérénice,* 32 oratorios dont les plus célèbres sont mentionnés plus haut. Des sonates pour violon avec basse; des sonates pour 2 violons avec basse et contrebasse; 12 concertos pour orgue, 18 concerti grossi pour orchestre, des recueils de suites pour le clavecin, et tout un répertoire de musique populaire pour des fêtes de plein air.

[1] Nous rappelons que dans l'oratorio, contrairement à l'opéra, il n'y a ni décor, ni mise en scène, ni costumes.

18

THÉORIE

LA DANSE

Danses anciennes

Le geste est aussi ancien que la parole. De tout temps les êtres humains ont employé le geste pour exprimer des idées ou des sentiments et ce geste accompagné de musique, ou simplement de rythmes, constituait la danse.

La Bible nous apprend que le Roi David dansait devant l'Arche. Aussi loin que nous remontions dans l'Antiquité, il apparaît que la danse a toujours été pratiquée, comme *Art Sacré* ou comme *Art Profane*. Les peintures, bas-reliefs et fresques nous en donnent de nombreux témoignages. Chez les Grecs, la danse et la musique intimement liées, étaient à l'honneur dans toutes les cérémonies religieuses ou profanes, publiques ou privées.

Au Moyen-Age, la chanson populaire était souvent accompagnée de *gestes*; c'est l'origine des danses folkloriques encore pratiquées de nos jours.

Vers la fin du XVe siècle apparaissent des danses plus savantes et qui se pratiquent chez les seigneurs, à la Cour des Rois, ainsi que dans toutes les manifestations artistiques: la Pavane, la Gaillarde, l'Allemande, la Sarabande, la Courante etc...

Le *Ballet de Cour* divertissement favori des souverains depuis le milieu du XVe siècle était, à l'origine, une sorte de *pantomime* dansée et chantée; il se développa au cours du XVIe siècle pour devenir au XVIIe siècle un spectacle complet: mélange de danses, de déclamation, de musique vocale et instrumentale avec un grand luxe de décors, costumes, machineries, mise en scène, sur des sujets mythologiques, mêlés d'éléments pastoraux.
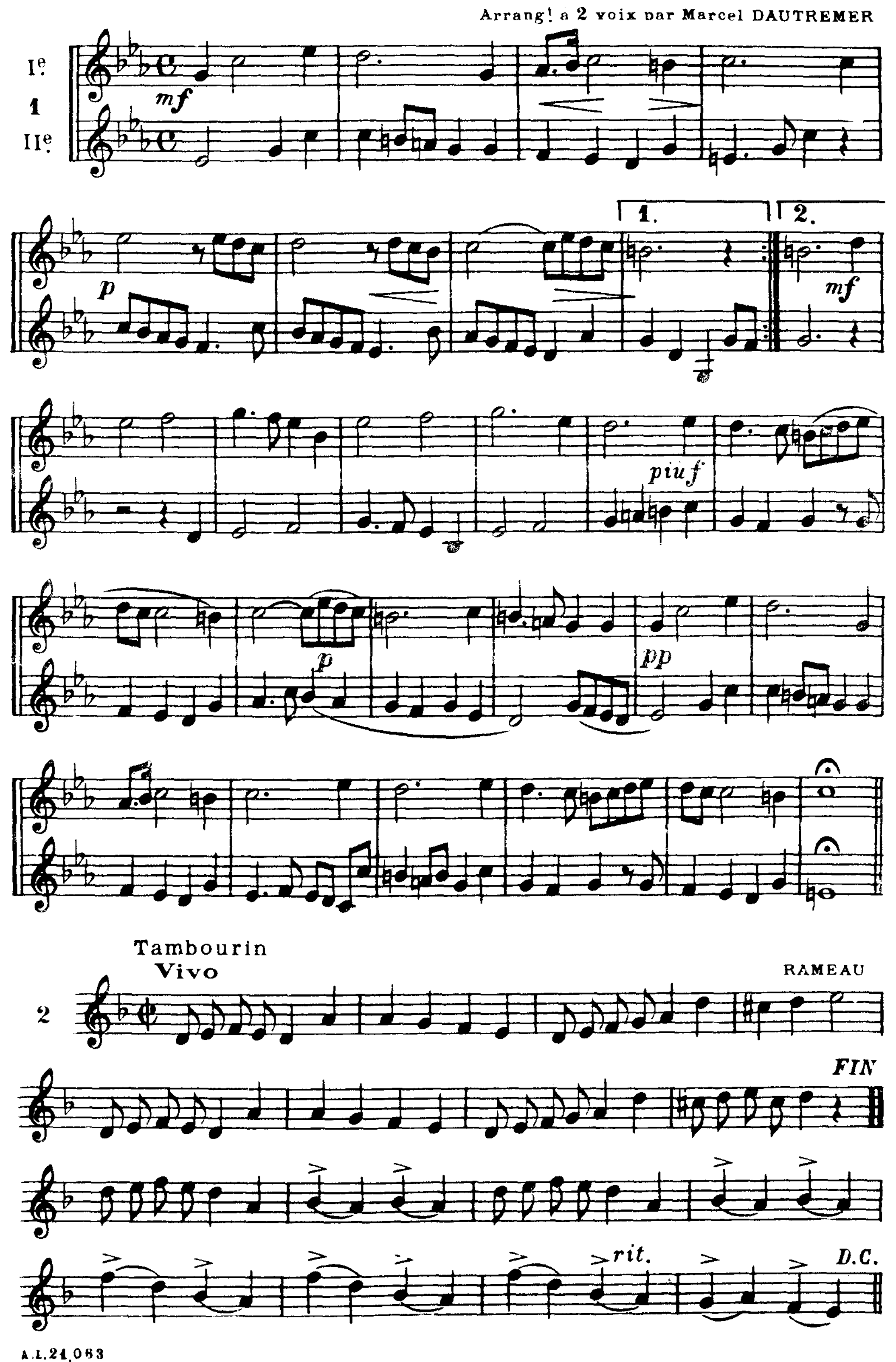
Au cours du XVIIe, puis au XVIIIe siècle, le Ballet sera incorporé à l'opéra, tandis que de nouvelles danses populaires ou aristocratiques auront la faveur du peuple, des bourgeois et des seigneurs: la Gavotte, le Rigaudon, le Tambourin, la Forlane, le Menuet etc...
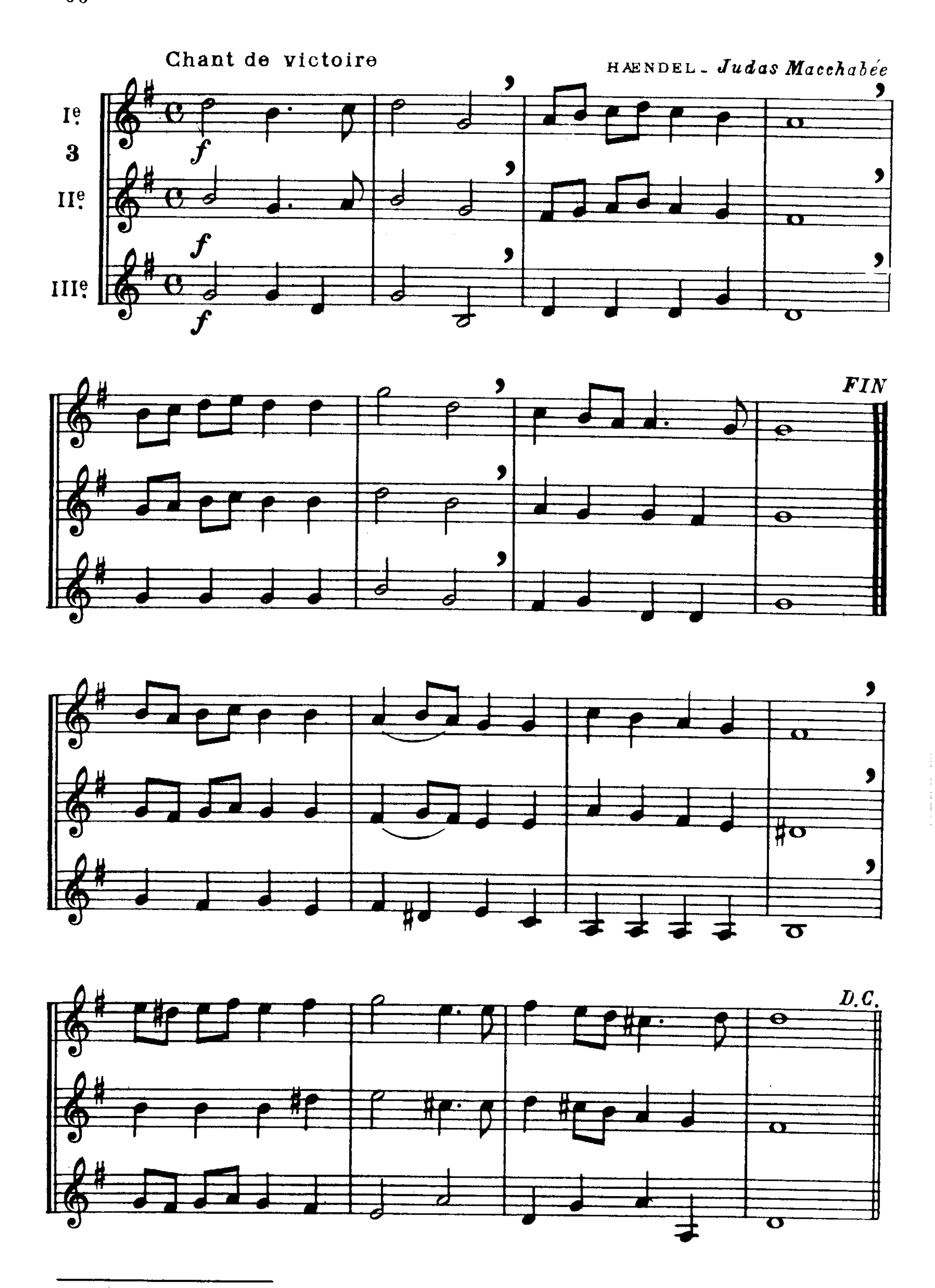
Faire les exercices: de Respiration - P. 51

" " " de Vocalises et d'Articulation - P. 51

BYRD (1542-1623)_*Pavane*

Arrang! a 2 voix par Marcel DAUTREMER
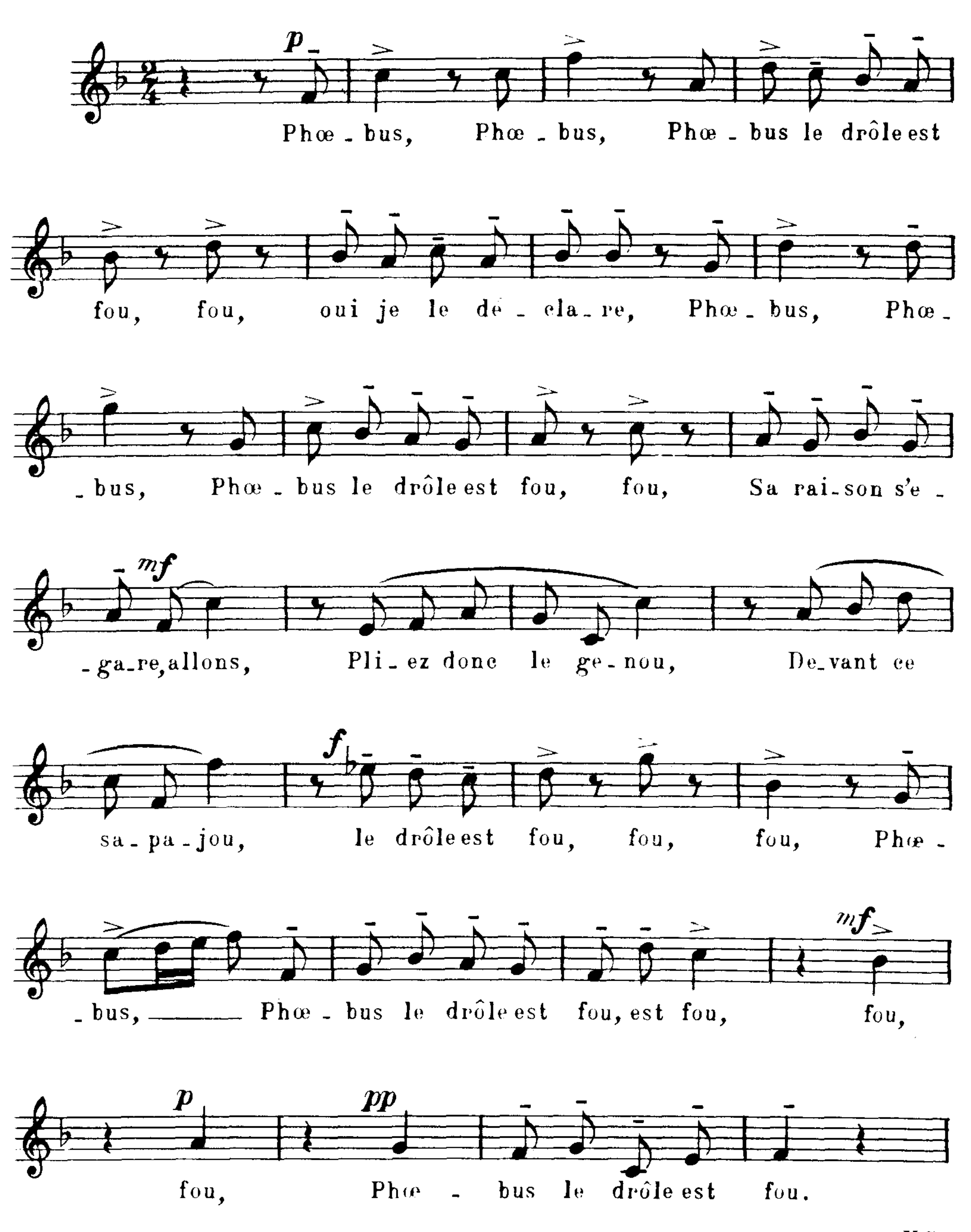




Faire des dictées musicales

CHANT
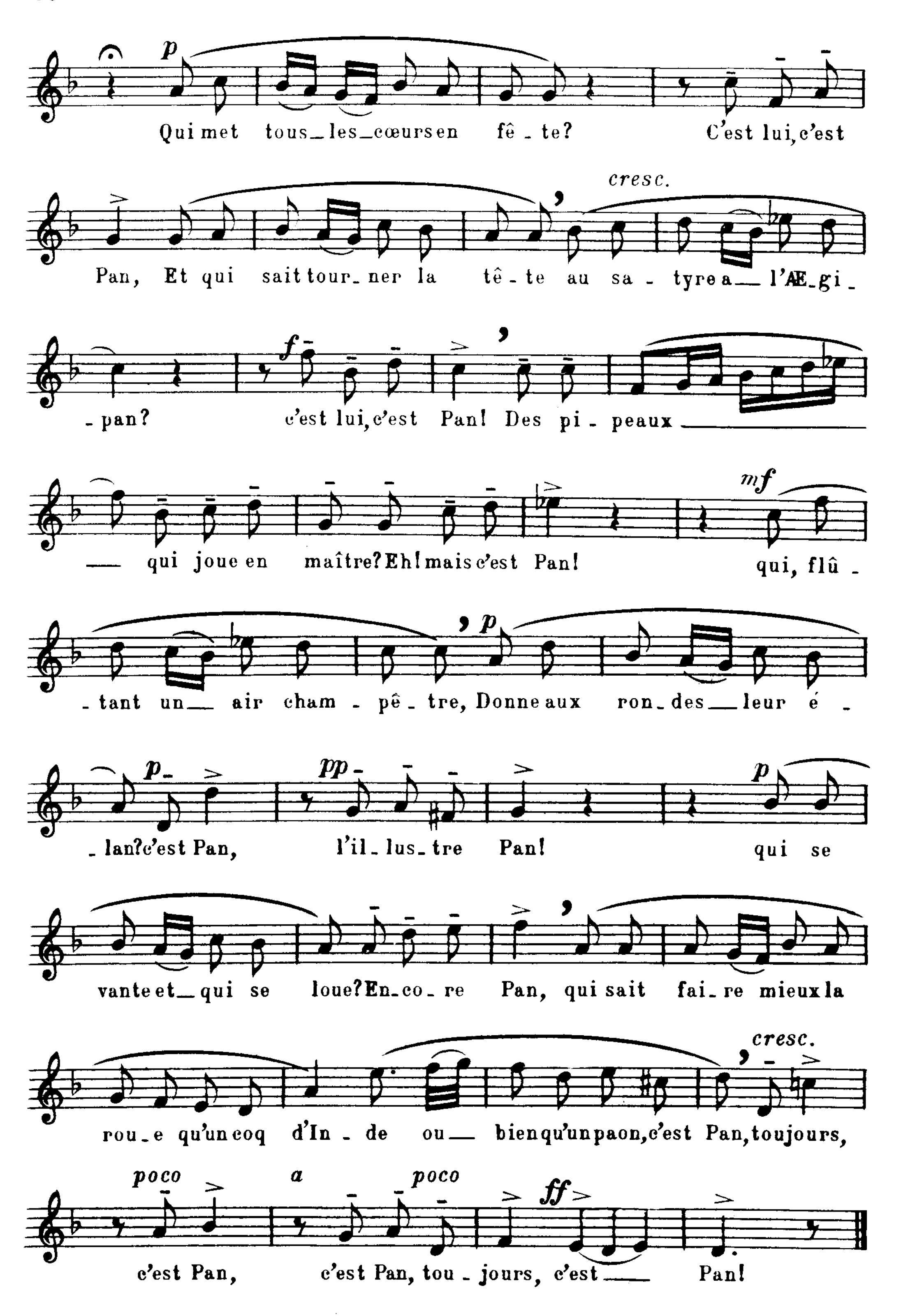
AIR DE MOMUS

Le Défi de Phœbus et de Pan
Cantate dramatique

J. S. BACH



V.S.


p
Qui met tous_les_cœurs en fê_te? C'est lui, c'est
cresc.
Pan, Et qui sait tour_ner la tê_te au sa_tyre a_ l'Æ_gi_
f
_pan? c'est lui, c'est Pan! Des pi_peaux
mf
_ qui joue en maître? Eh! mais c'est Pan! qui, flû_
p
tant un air cham_pê_tre, Donne aux ron_des_ leur é_
p pp p
_lan? c'est Pan, l'il_lus_tre Pan! qui se
vante et_ qui se loue? En_co_re Pan, qui sait fai_re mieux la
cresc.
rou_e qu'un coq d'In_de ou_ bien qu'un paon, c'est Pan, toujours,
poco a poco
ff
c'est Pan, c'est Pan, tou_jours, c'est_ Pan!

19

THEORIE

LA DANSE (*suite*)

XIXe siècle

Il faut distinguer deux sortes de *danses*. Celle que l'on *regarde* et celle que l'on *pratique*.

1° *La Danse Spectacle*

Au XIXe siècle, elle se présente, *1°* sous l'aspect de divertissements, introduits dans les ouvrages lyriques: opéras, opéras-comiques, opérettes; *2°* en *ballets* séparés, sorte d'actions mimées, représentant à eux seuls une œuvre complète.

Les *ballets intercalaires* (divertissements d'opéras) et les *ballets autonomes* sont interprétés exclusivement par des danseurs professionnels; ils nécessitent une mise en scène, des décors, des costumes, des éclairages, comme une pièce de théâtre.

Les *pas* et *figures* qu'exécutent les danseurs exigent une technique accomplie qui ne s'acquiert qu'au prix de longues années d'étude.

Parmi les *ballets* célèbres du XIXe siècle citons:

A) *Divertissements ou Ballets intercalaires*:

Ballet des Sylphes de *La Damnation de Faust*	H. Berlioz
» du 4e acte de *Faust* ________________	Gounod
» du 3e acte de *Samson et Dalila* ______	Saint-Saëns
» du *Cid* ___________________	Massenet
» du Cours la Reine de *Manon* _________	id.

B) *Ballets autonomes:*

Gisèle _________	A. Adam
Sylvia _________	Léo Delibes
Coppélia _______	id.
Les deux pigeons	A. Messager
Isoline ________	id.

2° *La danse distraction* que tout le monde peut pratiquer à condition d'avoir ses deux jambes, un minimum de souplesse et le sens du rythme.

Ce délassement agréable a toujours eu des adeptes, aussi bien dans les fêtes de village, que dans les grands bals publics ou privés.

Au XIXe siècle, on dansait surtout la *mazurka*, la *polka*, le *quadrille* mais de toutes ces danses la *valse* était reine.

La *valse*, danse tournée sur un rythme à 3 temps, a pour origine une danse populaire germanique appelée: *Lændler*.

Introduite en France, c'est en Alsace qu'elle devint le plus populaire et nombreux sont les refrains de cette contrée qui ont adopté son rythme; mais ce fut aussi une danse très pratiquée dans les *salons*, où grâce à elle, les crinolines s'envolaient en tourbillons gracieux.

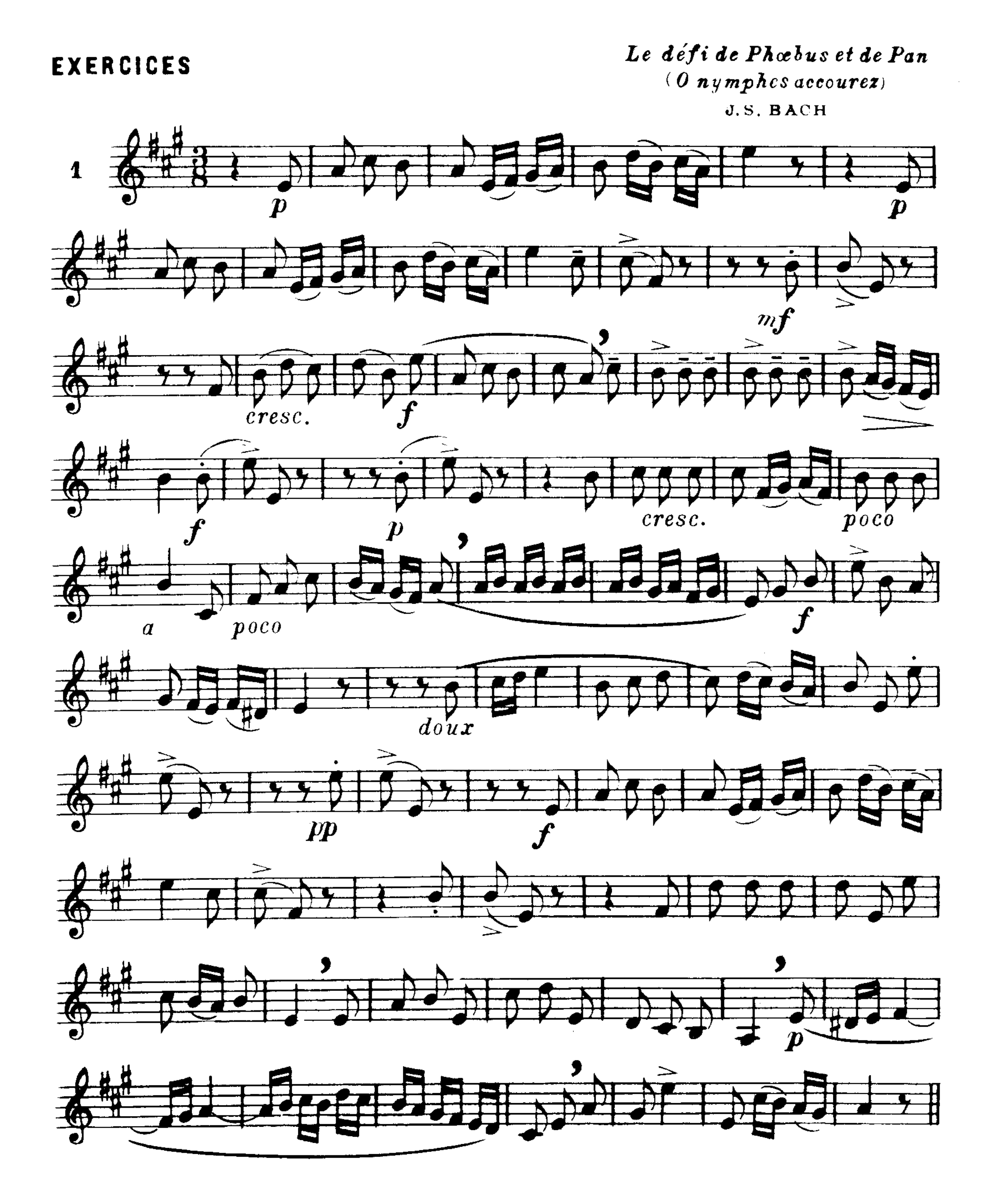
Faire les exercices: de Respiration . P. 51
» » » de Vocalises et d'Articulation . P 51
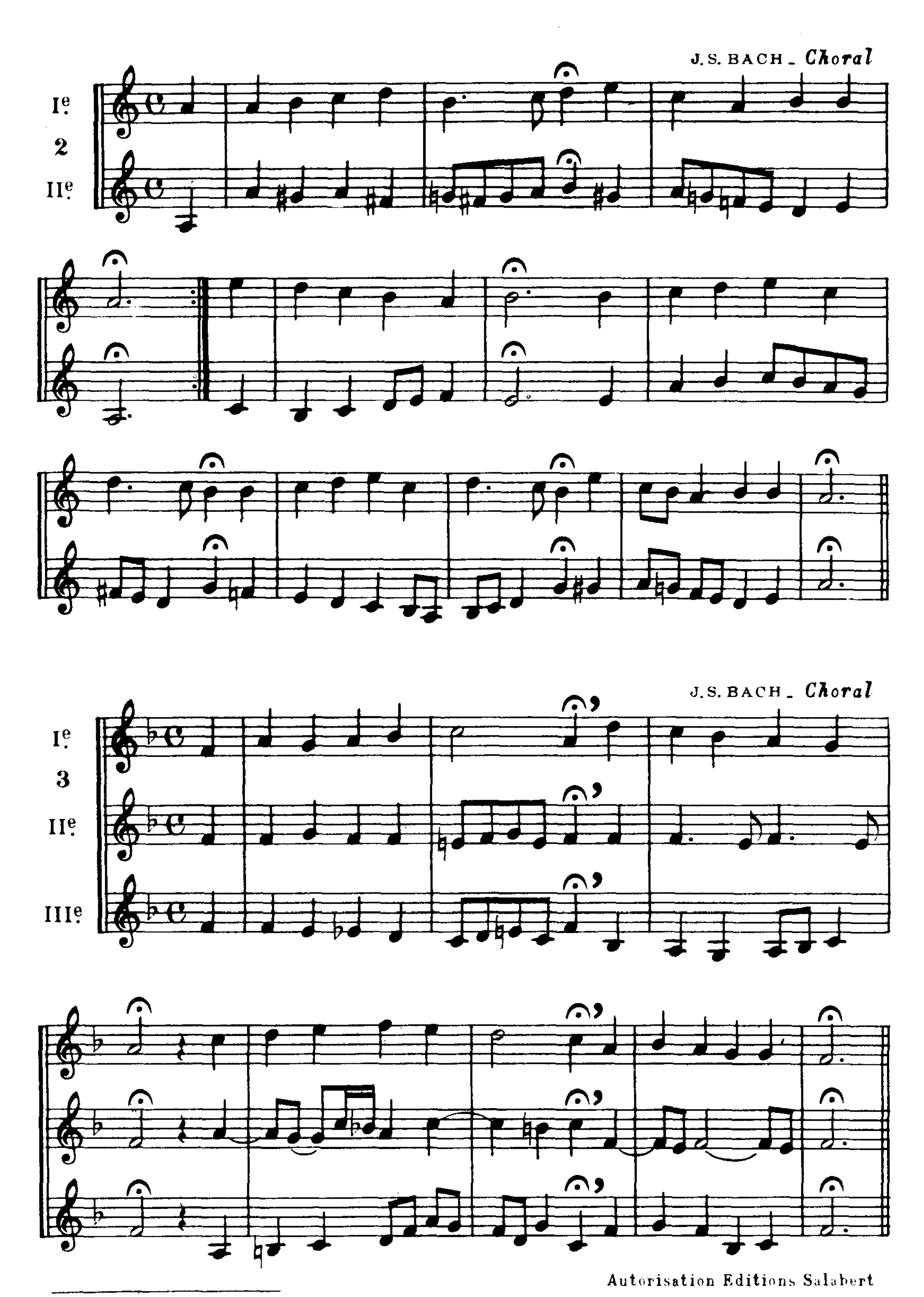
De très nombreux compositeurs inspirés par ce rythme ont écrit des valses nullement destinées à être dansées:

L'Invitation à la Valse de Weber
Méphisto-Valse ----- de Liszt
La Valse------------ de Ravel

sans oublier les célèbres *Valses* de Chopin

EXERCICES





Faire des dictées musicales

HISTOIRE

BACH

(1685-1750)

(Voir illustrations N° 27, 28)

Un des plus grands maîtres de la musique, sinon le plus grand de tous, Jean-Sébastien Bach, naquit à Eisenach le 21 mars 1685. Son père, excellent musicien, lui apprit le violon. A 9 ans, il perdit sa mère et à 10 ans, son père. Ce fut son frère Jean-Christophe qui se chargea de l'éducation de Jean-Sébastien et de son instruction musicale.

Excellent élève au lycée d'Ohrdruff, il continuait à travailler la musique avec acharnement et passion. A l'insu de son frère, il se levait la nuit pour copier les œuvres des maîtres de l'époque et cela à la clarté de la lune. C'est certainement à la lecture et à la copie des ouvrages de Pachelbel et de Froberger qu'il apprit, non seulement le style et la façon d'écrire de ces deux compositeurs, mais aussi l'art du contrepoint et de la fugue.

Après lui avoir appris le clavecin, son frère l'envoya à Lunebourg pour y parfaire ses études musicales.

A 18 ans, il est nommé organiste du Temple neuf d'Arnstadt. Ayant obtenu un congé de 3 semaines pour aller entendre le célèbre organiste danois Buxtehude à Lübeck, Bach resta absent 3 mois. Il fut accablé de reproches par le Consistoire dont les membres n'avaient pas compris les raisons de sa prolongation d'absence.

Bach quitta Arnstadt et se rendit à Mulhausen où le poste d'organiste lui fut confié après la mort de J. Ahle. Il ne remplit cette fonction que pendant une année. En 1714, le duc de Weimar l'appela pour tenir l'orgue de la Cour, diriger la musique de chambre et l'orchestre ducal.

Mais c'est surtout à Leipzig, lorsqu'il fut nommé organiste à Saint-Thomas et directeur de la musique à l'Université, que Bach put déployer toute son activité.

Le Roi de Prusse, Frédéric II, l'ami de Voltaire et des philosophes, invita Bach à la Cour, lui donna un thème musical de sa composition, car Frédéric II jouait de la flûte, et voulut que Bach improvisât sur ce thème, ce qu'il fit à la grande satisfaction du Roi et de l'auditoire, mais non à la sienne puisque, revenu chez lui, il se mit à retravailler à tête reposée le thème royal, le traitant de différentes manières et cela devint l'*Offrande musicale*, suite de pièces pour clavecin, flûte, etc.. qu'il envoya en hommage à Frédéric.

Fatiguée par la copie musicale, sa vue s'affaiblit considérablement dès 1745. En 1747, il devenait complètement aveugle. Attristé par cette infirmité il mourut le 28 juillet 1750 à Leipzig au poste qu'il occupait depuis 27 ans.

Bach s'était marié deux fois. Sa première femme fut une de ses cousines, Marie Barbe; elle mourut en 1720. Malgré sa grande douleur, en 1721, il épousait Anna Magdalena Wulken, cantatrice de grand talent. De ces deux mariages, il eut 11 fils et 9 filles. Quatre de ses fils furent de grands musiciens, surtout Philippe-Emmanuel qui fut le créateur de la forme *sonate*.

Le nombre des œuvres de Bach est considérable. Bach se souciait fort peu de faire graver ses œuvres. Il en grava lui même certaines pour se distraire, en frappant dans le métal. Au demeurant, et pour cette raison, un grand nombre de ses œuvres, restées manuscrites, furent perdues. Elles furent perdues non seulement par l'effet du hasard, mais aussi par la cupidité et le vice de certains de ses fils qui, ayant un fâcheux penchant pour la boisson, les vendaient pour acheter de l'alcool.

D'autres œuvres furent enfouies dans une armoire et un siècle plus tard, Mendelssohn les découvrit à Hambourg et les fit publier.

Bach était très modeste; il ne fit rien pour faire paraître sa biographie dans une sorte d'annuaire qui donnait toutes sortes de renseignements sur les grands musiciens de son temps. Il était aussi, parfois, coléreux et lorsqu'il donnait des leçons, il lui arrivait de lancer sa perruque à la tête des élèves qui faisaient des fausses notes. D'autre part, il lui arriva de donner à des élèves qu'il savait peu fortunés, non seulement des leçons gratuites, mais même de l'argent.

Au clavecin et à l'orgue, on lui doit l'invention du doigté de substitution.

Ses œuvres principales sont: les *Inventions* à 2 et à 3 voix, le *Clavecin bien tempéré*, le *Petit livre de clavecin d'Anna Magdalena*, les suites, les concertos et les recueils d'orgue, les cantates, les messes, les passions, les *Concertos Brandebourgeois* pour orchestre, les suites pour violon seul, les suites pour violoncelle seul et des oratorios et surtout l'Art de la Fugue, son testament musical.

Ce qui caractérise le génie de Bach c'est la sérénité de l'âme et l'élévation de la pensée. Etranger aux passions humaines, Bach, toute sa vie, a fait acte d'humilité mais, par la seule vertu de son art et la pureté de son cœur, il s'est élevé jusqu'aux plus hauts sommets. Chez lui tout est lumineux, ordonnancé et comme obéissant à une gravitation supérieure. Aussi, les hommes d'aujourd'hui retrouvent-ils, en écoutant ou en jouant Bach, la clarté de leur esprit et l'apaisement de leur cœur grâce à la force persuasive du calme et de la sérénité du Grand Cantor.

Revoir chant: Le défi de Phœbus et de Pan

A.L.24,063
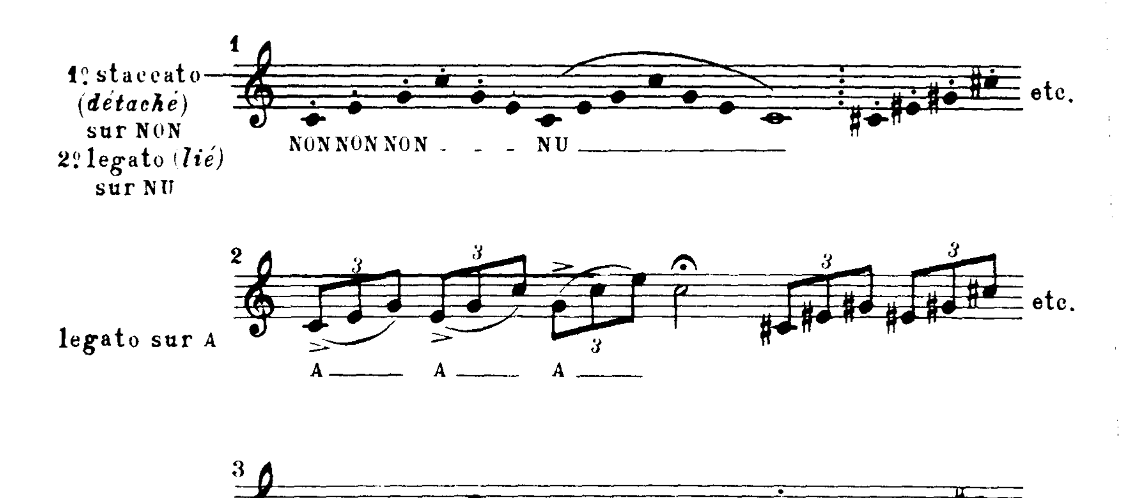
CULTURE VOCALE

pour les leçons de 20 à 30

A_Respiration

Mêmes procédés que ceux exposés page 5

B_Vocalises



1° sur NON (*détaché*) NON NON NON NON NON - - - -
2° sur NU (*lié*) NU
3° sur A (*lié*) A

C_Articulation

Consonnes: D_T L_R
Mêmes procédés que ceux exposés page 5

20

THÉORIE

LA DANSE (*fin*)
XXe siècle

De nos jours on peut classer les danses en 3 catégories bien distinctes:

A) *Danses populaires ou folkloriques*
Reflets du passé, ces danses rustiques aux rythmes francs, souvent accompagnées de chansons, perpétuent la tradition dans nos fêtes villageoises et conservent le caractère propre à chaque contrée.

En Auvergne et en Limousin on danse *la Bourrée*

En Bourgogne *le Branle*

En Provence *la Farandole*

En Alsace *la Valse*

Les pays étrangers ont, eux aussi, des danses populaires très caractéristiques, telles que la *Gigue* en Ecosse, la *Tarentelle* en Italie, la *Séguedille* en Espagne etc... toujours pratiquées et appréciées par les habitants du pays et aussi par les touristes étrangers.
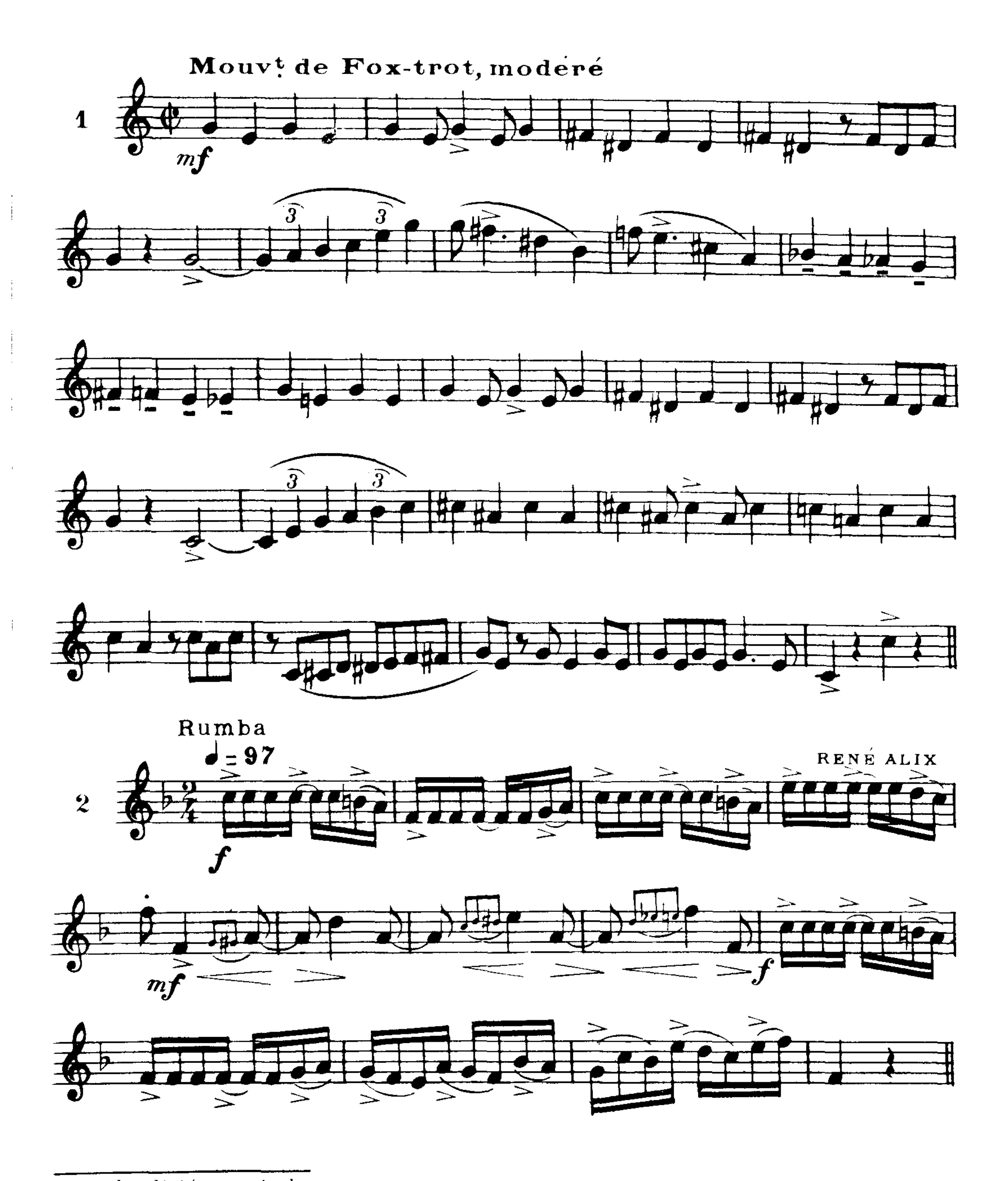
B) *La danse divertissement*
Ces danses pratiquées dans les bals publics, ou dans les salons, à titre de délassement, ont beaucoup évolué depuis le début de ce siècle.
Leurs rythmes nombreux et variés ont subi l'influence des apports étrangers, en particulier du *jazz* américain, des *negro-spirituals*, des rythmes exotiques.
Blues, fox-trot, one-step, slow-fox, boston, tango, paso-doble, appartiennent déjà au passé.
Plus récents sont: la rumba, la biguine, la samba, tous d'origine sud-américaine.
Le *jazz-hot* a engendré le swing, le be-bop, qui, sur des rythmes de plus en plus heurtés et frénétiques exigent un effort physique et une endurance tels, que seuls les ...moins de 30 ans peuvent les pratiquer.

C) *Le Ballet*
Le ballet intercalé dans un opéra à titre de divertissement disparait avec les opéras de Richard Wagner (à une exception près: Le Vénusberg dans *Tannhauser*).

Par la suite, aucun drame musical moderne n'en comportera.
Seules, les opérettes perpétueront la tradition de la *danse divertissement* et les opérettes dites à grand spectacle feront même une part très large au ballet.
En revanche, dès le début du siècle, le *ballet autonome* connaitra une faveur nouvelle auprès du public. Les *Ballets Russes* de Serge de Diaghilev sont à l'origine de cette renaissance et nombreux sont les compositeurs qui ont écrit pour eux, ou pour des compagnies analogues, des ballets qui ont pris rang parmi les chefs-d'œuvre de notre littérature musicale moderne. On ne saurait les citer tous, en voici quelques-uns parmi les plus célèbres :

L'Oiseau de feu *Petrouchka* *Le Sacre du Printemps*	Igor Strawinsky
Daphnis et Chloé *Le Boléro* *La Valse*	Maurice Ravel
La Péri	Paul Dukas
Le Festin de l'Araignée	Albert Roussel
Le Chevalier et la Damoiselle	Philippe Gaubert
Promenade dans Rome	M. S. Rousseau
Les Animaux modèles	F. Poulenc
La Pantoufle de Vair	M. Delannoy
Diane de Poitiers *Le Chevalier Errant* *Les Amours de Jupiter*	Jacques Ibert
Les Santons	Henri Tomasi
Cydalise et le Chèvre-Pied	Gabriel Pierné
L'Amour sorcier *Le Tricorne*	Manuel de Falla

EXERCICES



Faire des dictées musicales
Présentation de disques
Revoir chant: Le Défi de Phœbus et de Pan

Faire les exercices: de Respiration _ P. 104
» » » de Vocalises et d'Articulation _ P. 104

21

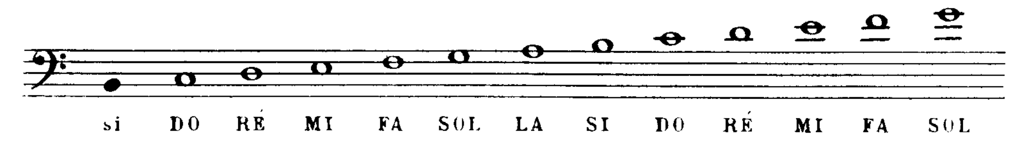
THÉORIE

LA CLEF DE FA 4e LIGNE

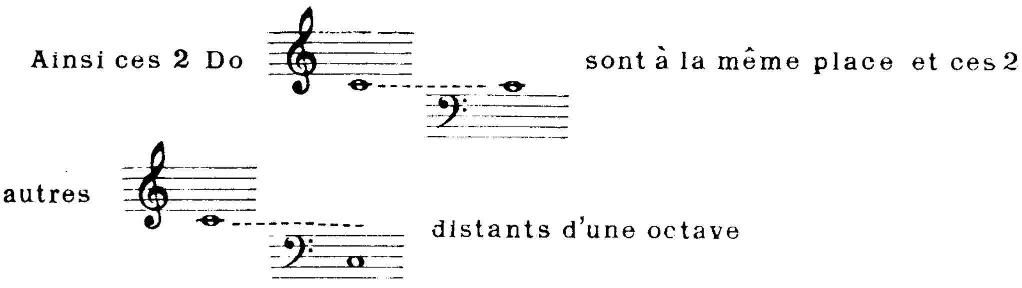
Tous les exercices et leçons de solfège appris jusqu'à présent sont notés en clef de Sol.
C'est en effet la clef la plus employée; mais tous ceux qui étudient le piano savent qu'une autre clef est indispensable à connaître, c'est la *clef de Fa 4e ligne* dans laquelle on écrit la partie destinée à la main gauche FA Cette clef qui se place sur la 4e ligne donne la place du Fa.

Elle est employée non seulement pour la main gauche au piano, mais aussi pour les voix d'hommes graves (barytons et basses), pour les instruments à registres graves: violoncelle, contrebasse, trombone, cor, basson etc.

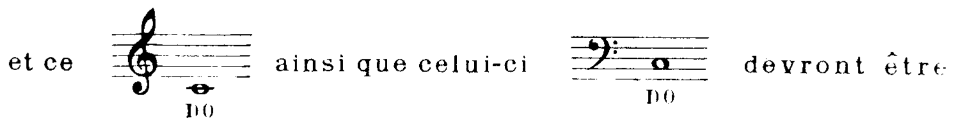
Voici les notes de l'échelle vocale écrites en clef de Fa



Sur le clavier d'un piano, ces notes se trouvent à la distance d'une *octave inférieure* des mêmes notes en clef de Sol.

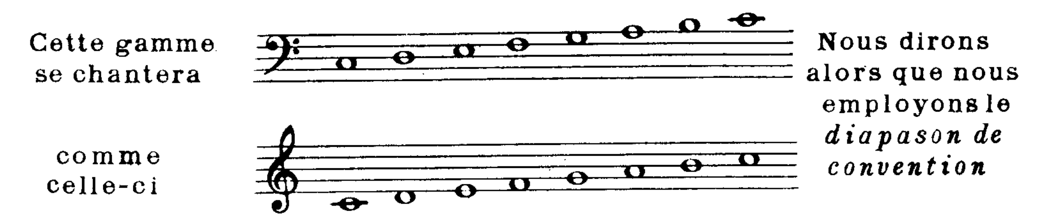


Mais *quand l'on solfiera ces notes*, il ne faudra pas tenir compte de cette distance d'octave



chantés à la même octave.

Faire les exercices: de Respiration _ P. 104
" " " de Vocalises et d'Articulation _ P. 104



Nous utiliserons désormais la clef de Fa 4e ligne pour quelques uns de nos exercices.

EXERCICES
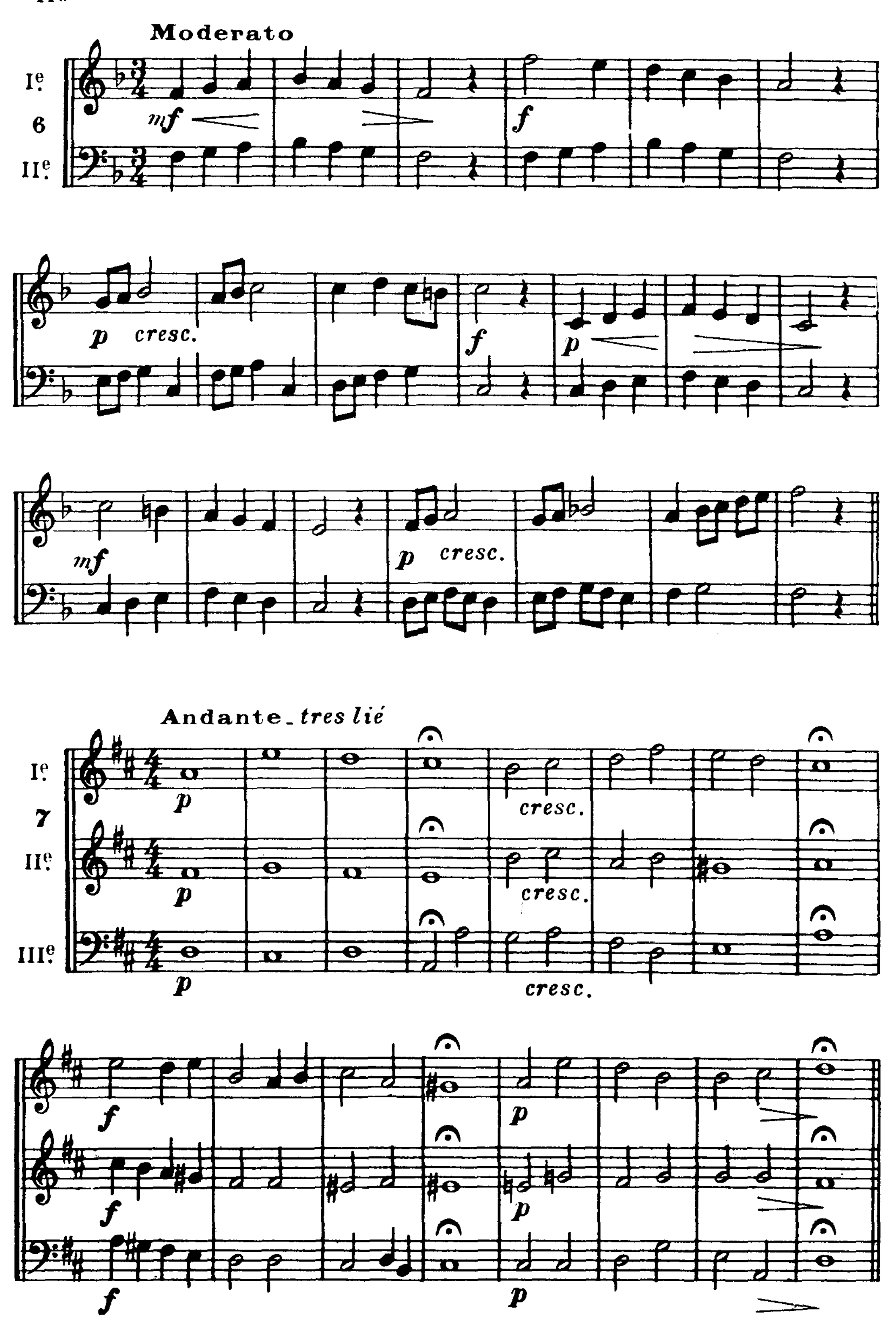
1 FA MI SOL RÉ DO

2

3 Moderato
Ie
IIe
mf
mf

4 LA DO SI

5



Faire des dictées musicales

LA SYMPHONIE - LE CONCERTO
LE CONCERTO GROSSO

Les groupes d'instruments employés pour la musique de chambre devenaient si importants qu'il fallut écrire des œuvres spécialement pour de tels ensembles.

La forme Sonate ayant obtenu la faveur du public, les compositeurs utilisèrent son plan et écrivirent la sonate pour orchestre qu'ils dénommèrent *Symphonie*.

Elle comprenait 4 morceaux: un mouvement rapide souvent précédé d'un prélude lent, de quelques mesures; un mouvement lent; un menuet ou un scherzo; un final vif, dans la même tonalité que le 1er morceau.

En raison des timbres de l'orchestre, les développements étaient plus nombreux et plus variés.(1)

Devant les succès obtenus par les symphonies, les solistes des orchestres demandèrent à leurs chefs d'écrire des œuvres spéciales qui feraient valoir leurs qualités de virtuoses.

Utilisant la forme sonate, de nombreuses œuvres pour instrument soliste avec accompagnement d'orchestre furent écrites sous le nom de *Concerto*. Enfin, des concertos pour plusieurs instruments alternant avec l'orchestre furent composés sous le nom de *Concerto grosso*. Corelli en fut le créateur; Bach et Hændel le développèrent.

Alors que la symphonie comprend toujours 4 mouvements, le concerto n'en compte généralement que 3.

Dérivé du concerto, existe également le *Concerstück*, forme condensée du concerto, dans lequel les 3 mouvements, plus courts, se jouent sans interruption, donc en un seul morceau. Cette appellation vient de l'allemand: *stück*, morceau de concert.

(1) C'est Haydn qui fixa la forme de la symphonie d'après celle de la sonate.

Revoir chant: Le défi de Phœbus et de Pan

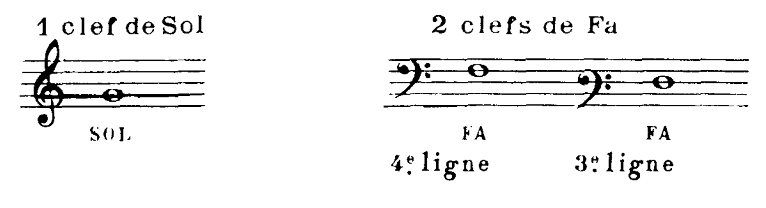
22

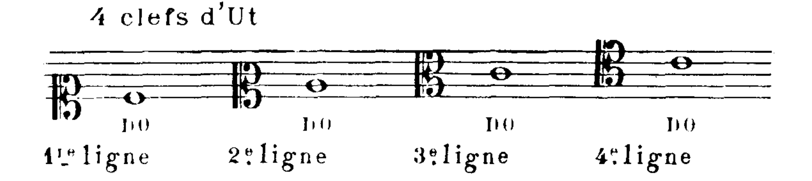
THÉORIE

LA CLEF DE FA 4e LIGNE (*fin*)

Les autres clefs

En dehors de la clef de Sol et de la clef de Fa 4e, on se sert pour écrire la musique de 5 autres clefs, ce qui porte leur nombre total à 7

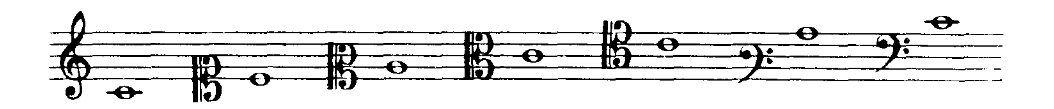




Ce nombre est nécessaire.

Réfléchissons au nombre de sons perceptibles à l'oreille et qui constituent l'échelle musicale depuis le *grave*, en passant par le *médium*, jusqu'à l'*aigu*. Pourrait-on écrire *tous* ces sons sur une seule Portée ? Non, à moins d'y adjoindre un nombre considérable de lignes supplémentaires supérieures et inférieures qui rendraient la lecture excessivement compliquée.

En comparant la place du Do dans les différentes clefs, nous allons mesurer l'étendue des sons qu'il est possible d'écrire sans le secours de lignes supplémentaires.



Théoriquement ces 7 Do sont identiques, ils ont la même place sur le clavier du piano; donc en prenant les 2 clefs extrêmes nous voyons l'étendue dont nous disposons pour l'écriture musicale.

Voir suite page 113

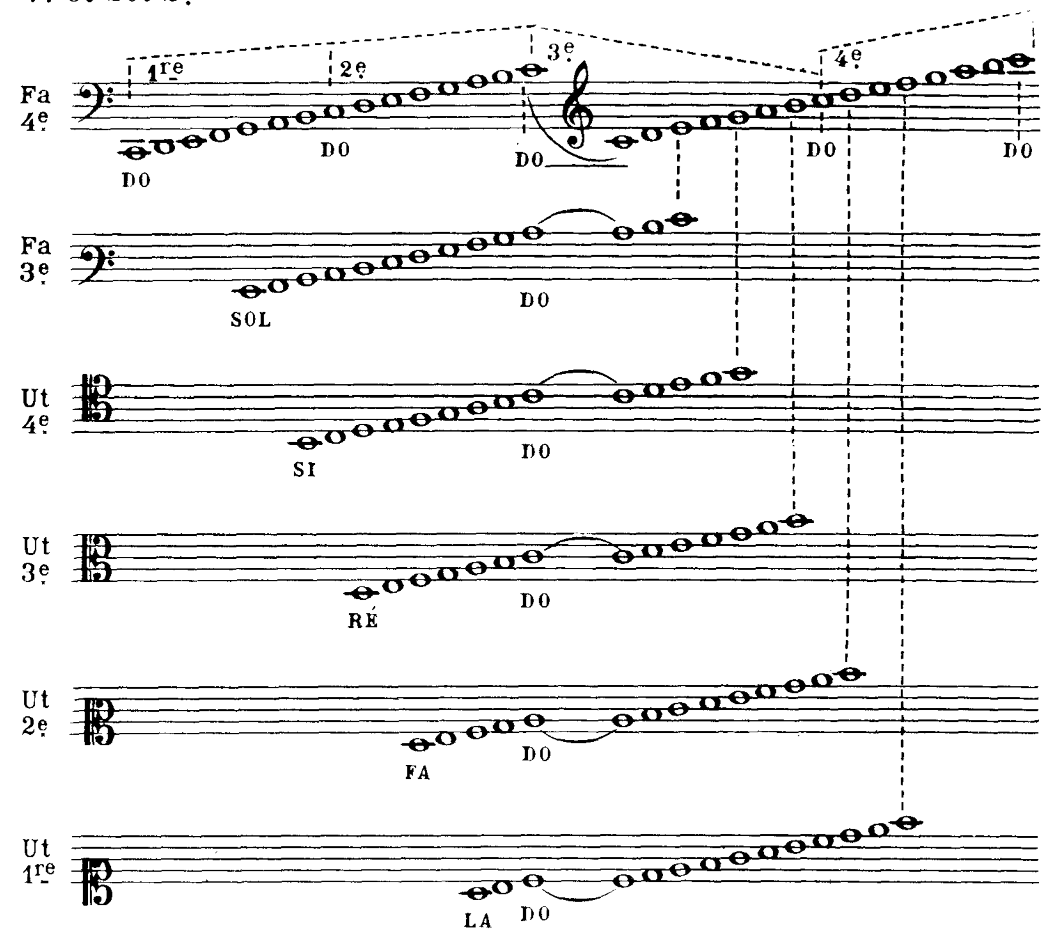
Faire les exercices: de Respiration _ P. 104
" " " de Vocalises et d'Articulation _ P. 104

De ce Do ci le plus grave en clef de fa à celui-la le plus aigu en clef de sol, nous avons 4 octaves sans excéder beaucoup les 5 lignes de la portée.
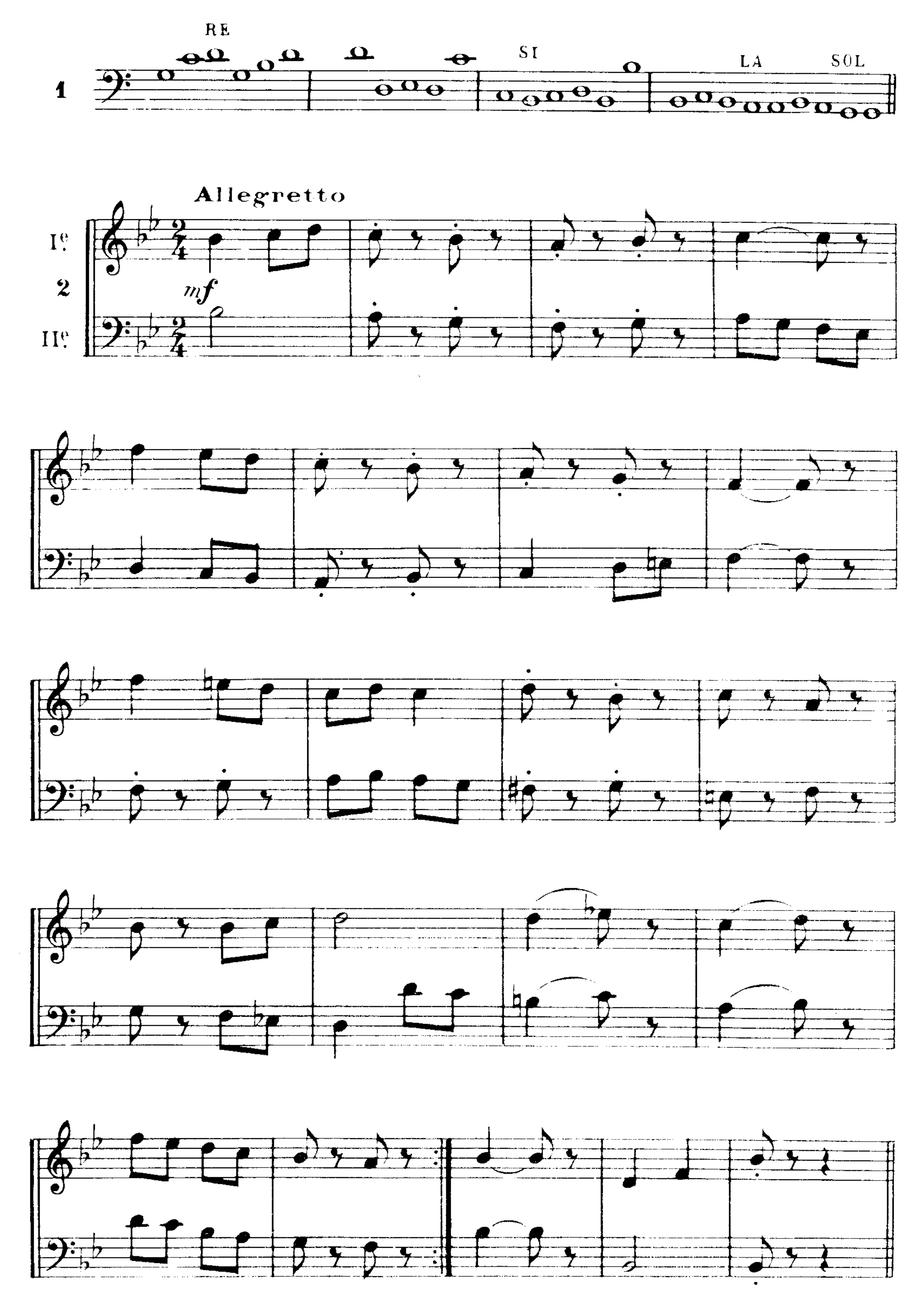
L'étendue des voix étant étroitement liée à la question des clefs, nous reviendrons bientôt sur cette question.
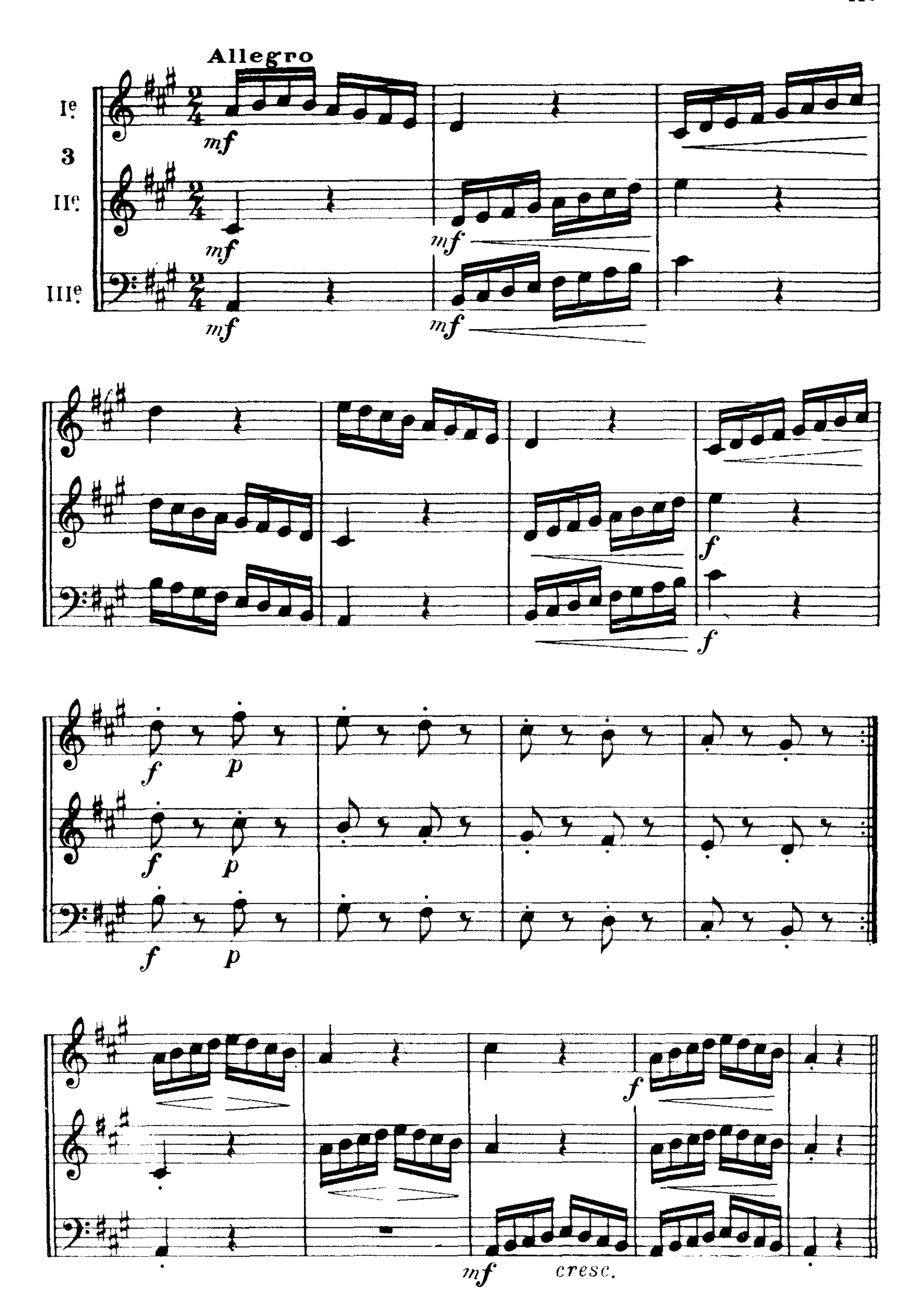
Tableau comparatif des clefs situant le registre normal de chaque clef sur la portée avec l'utilisation d'une seule ligne supplémentaire
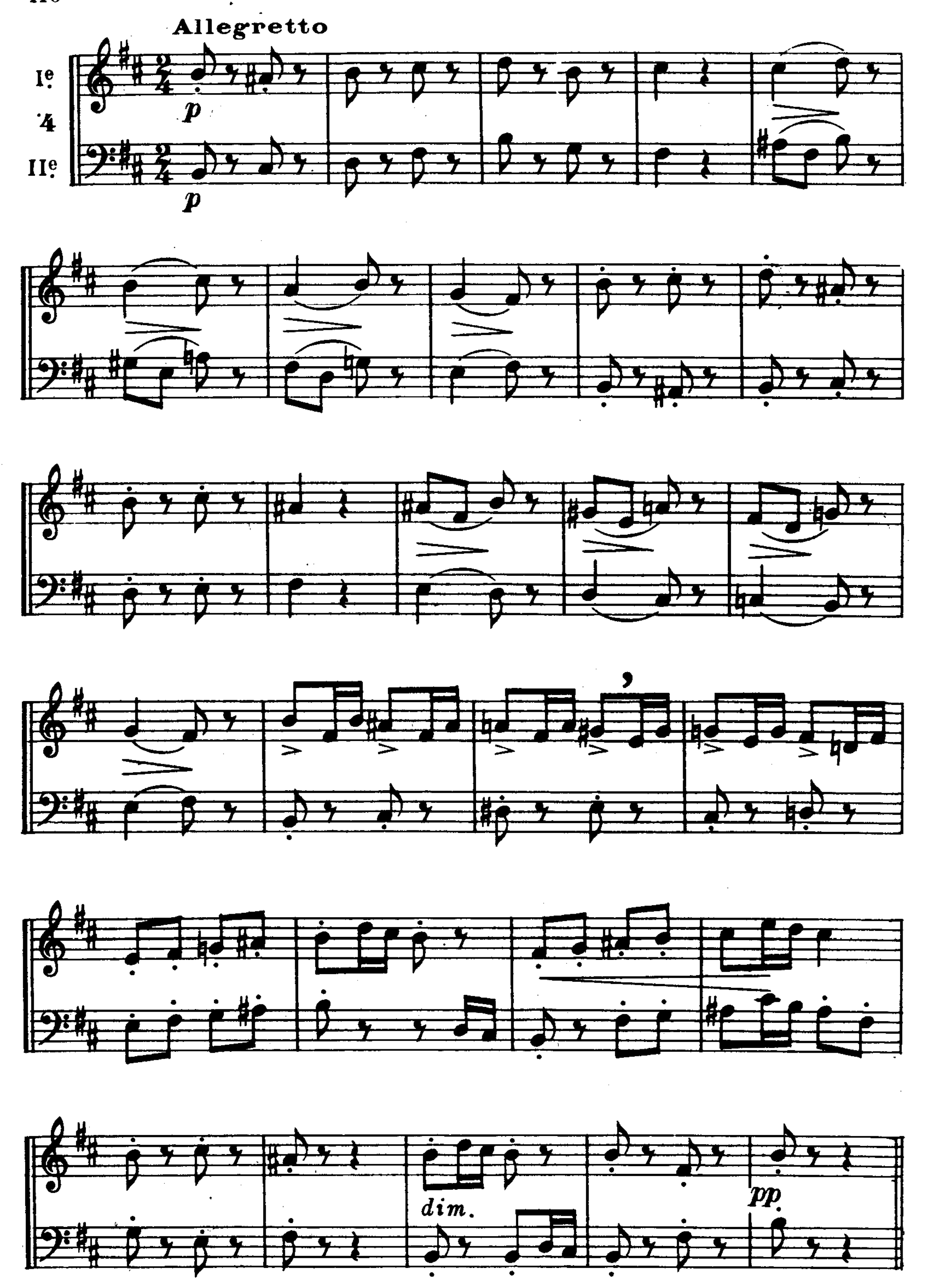
Sur la 1re portée on trouvera l'échelle des sons compris entre deux *do* distants de 4 octaves et n'utilisant que les 2 clefs usuelles: *Fa 4e* et *Sol 2e*



EXERCICES




Allegro
Ie
3
IIe
IIIe
mf
f
p
cresc.
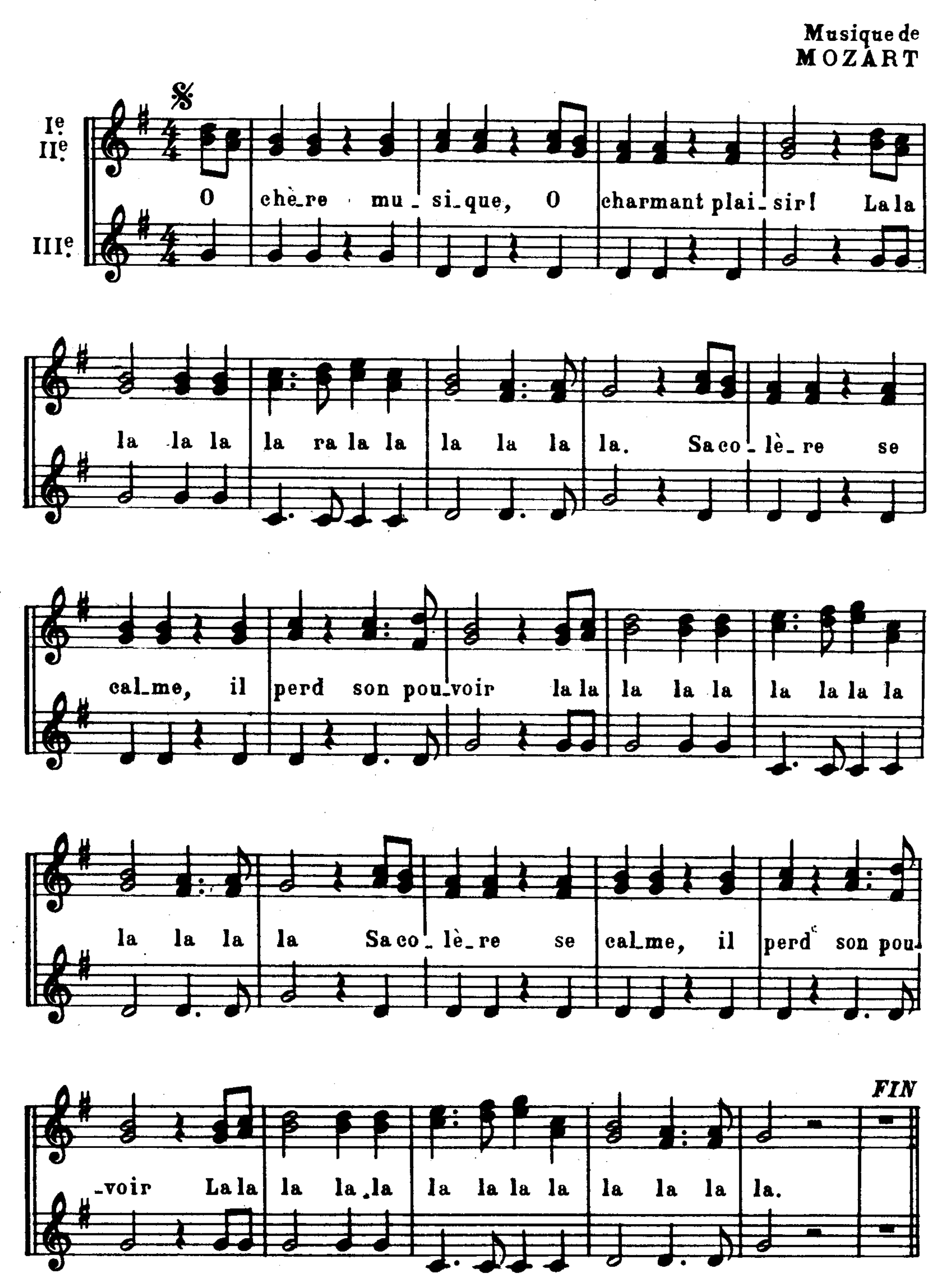


Faire des dictées musicales
Presentation de disques

CHANT

CHŒUR DES ESCLAVES
(*La Flûte Enchantée*)

Musique de
MOZART



Extrait du Solfège et Chant choral 1re partie de R. Letellier_ Max Eschig, Editeur
A L.21,063

23

THEORIE

LES VOIX _ LEUR ÉTENDUE

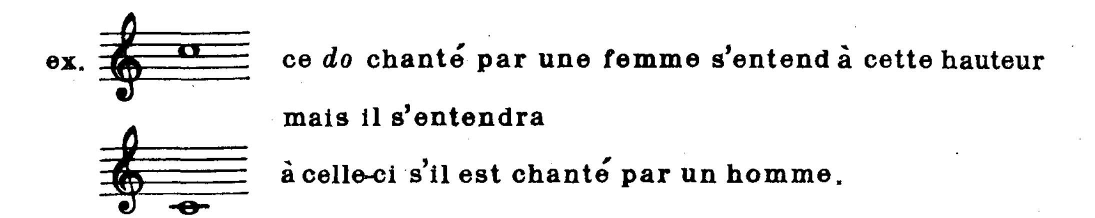
Tout être humain possède une voix capable d'émettre des sons, mais les voix diffèrent suivant l'âge, le sexe et certaines particularités physiques telles que: conformation de la bouche, du larynx, des cordes vocales, capacité du souffle, etc.

Cependant il est possible d'établir un classement.

D'abord 2 groupes nettement différents.

A) voix d'*hommes* _ B) voix de *femmes* ou d'*enfants*.

Différence: les voix d'hommes sont plus graves que les voix de femmes. Une même note produite simultanément par un homme et par une femme sonnera à une octave de distance.



Les voix d'hommes, comme les voix de femmes, n'ont pas toutes la même *étendue* ni le même *caractère*. On les classe par catégories suivant le registre auquel elles appartiennent.

Voix d'hommes		Registre		*Voix de femmes*
Basse profonde	←	Très grave	→	Contralto
Basse chantante	←	Grave	→	Mezzo-Soprano
Baryton	←	Moyenne	→	Soprano dramatique
Ténor	←	Aigüe	→	Soprano lyrique
Ténor léger ou Ténorino	←	Très aigüe	→	Soprano léger ou Colorature

La diversité d'étendue de ces voix avait rendu nécessaire une disposition différente de notes sur la portée, d'où l'usage de plusieurs clefs. En voici le tableau:
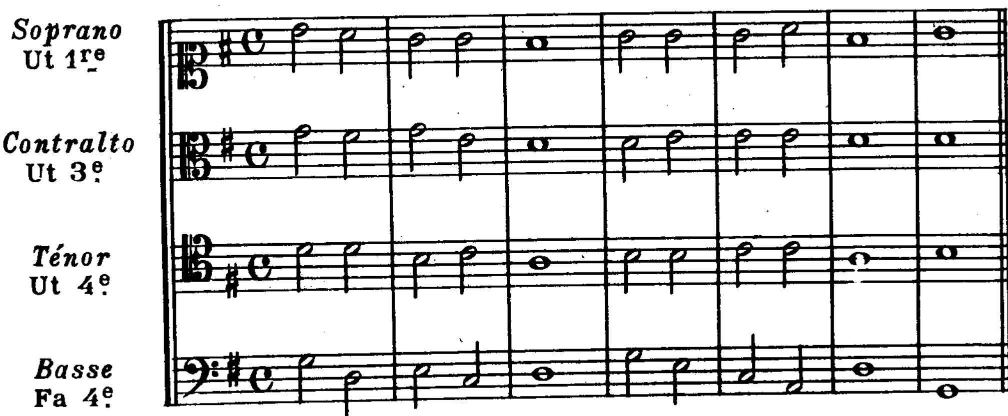
Faire les exercices: de Respiration _ P. 104
» » » de Vocalises et d'Articulation _ P. 104
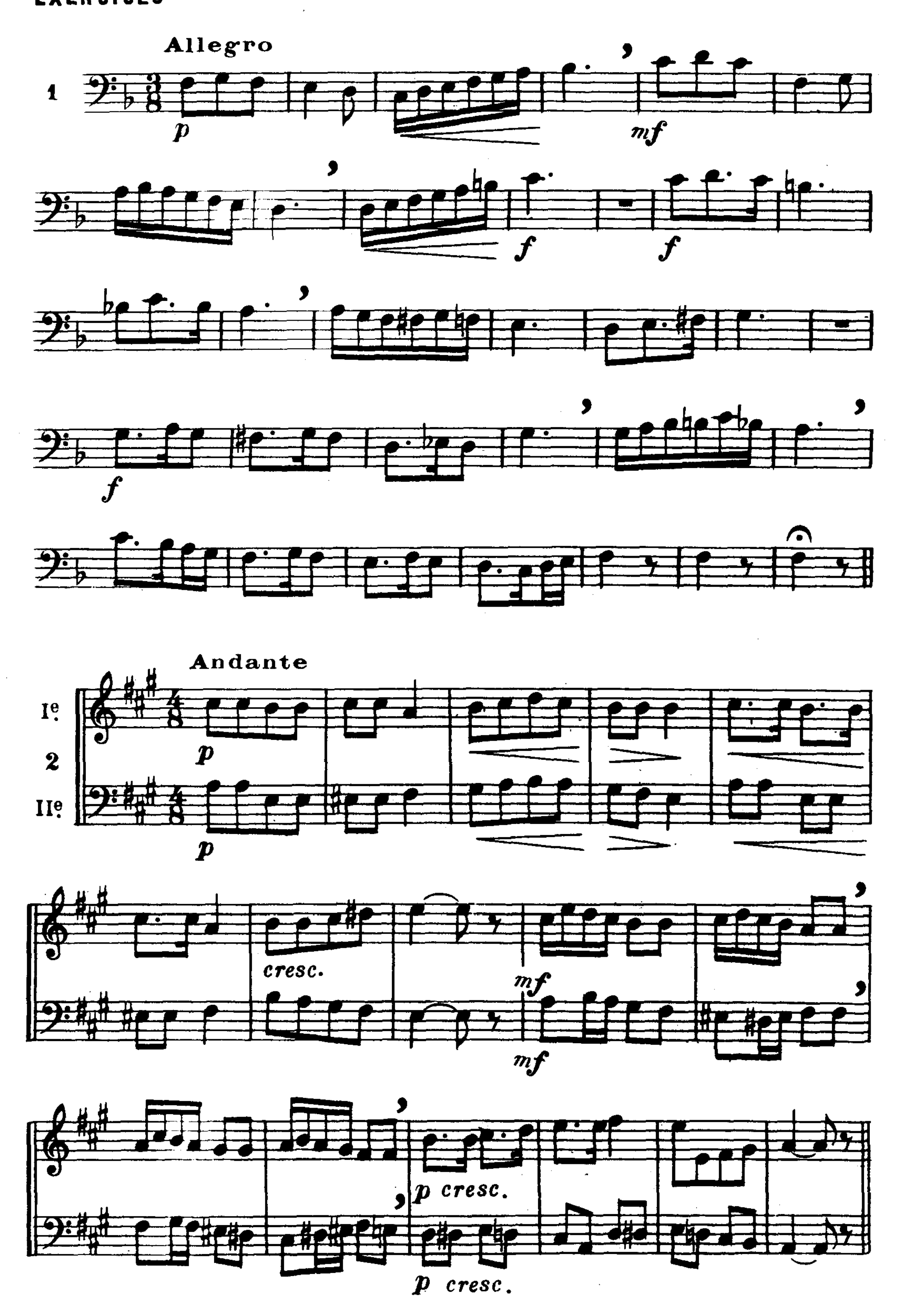
Etendue des voix
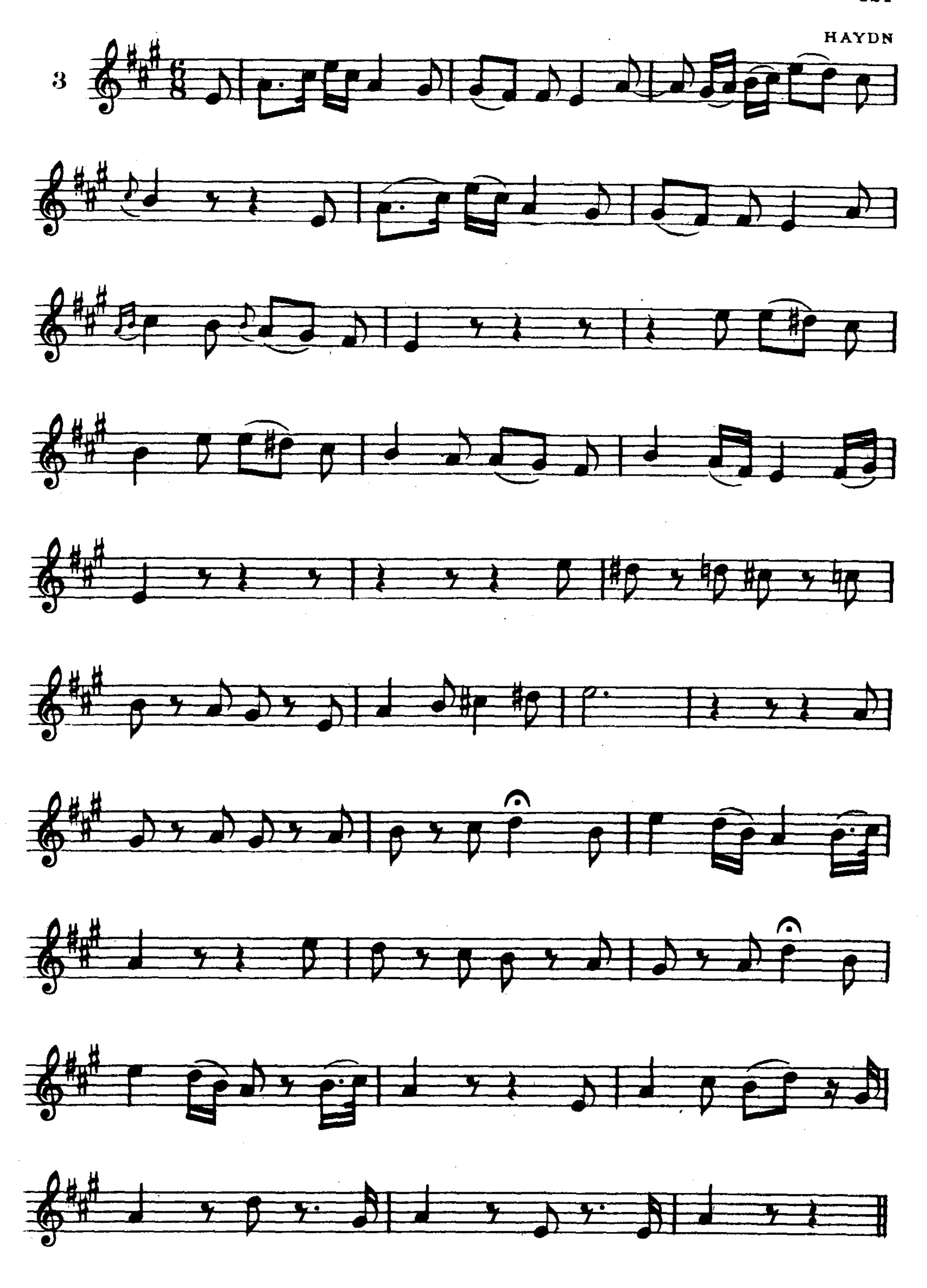
	Autrefois	*Ecriture actuelle*
Soprano Ut 1re	DO – DO	DO – DO
Mezzo Ut 2e	LA – LA	LA – LA
Contralto Ut 3e	FA – FA	FA – FA
Ténor Ut 4e	RÉ – SI	RE – SI
Baryton Fa 3e	DO – SOL	DO – SOL
Basse Fa 4e	FA – FA	FA – FA

Dans notre écriture actuelle les 3 voix de femmes ainsi que la voix de ténor s'écrivent en clef de Sol, les autres voix d'hommes, baryton et basse, en clef de Fa 4e.

On continue cependant à faire usage des 4 clefs du quatuor vocal pour l'étude de l'*harmonie*; celle-ci consiste à écrire la musique pour 4 parties vocales.




Allegro
1
p
mf
f
f
f
Andante
Iº
2
IIº
p
p
cresc.
mf
mf
p cresc.
p cresc.


3
HAYDN

HAYDN (V. ill. N°30)

(1732-1809)

Haydn, Franz Joseph, que l'on a surnommé le père de la symphonie,[1] est né à Rohrau, en Autriche, le 1er avril 1732.

Son père, charron et sacristain, aimait beaucoup la musique: il jouait du violon, pinçait de la harpe assez agréablement pour accompagner les mélodies que sa femme chantait en grande musicienne.

Une légende nous rapporte que vers l'âge de 7 ans, un étranger s'arrêta devant l'atelier du charron pour faire réparer une roue de sa voiture. En l'absence de son père, pour faire patienter le client, le jeune Haydn prit la harpe et se mit à chanter, en s'accompagnant, les mélodies que ses parents exécutaient pendant les veillées. Frappé par la pureté et la justesse de la voix de l'enfant, l'étranger qui n'était autre que Reuter, maître de chapelle de l'église St-Etienne et compositeur de la cour, demanda à son père d'emmener Joseph à Vienne, se chargeant de son éducation musicale. Les parents ayant accepté, Reuter le prit comme enfant de chœur dans son église, à Vienne. Avant de partir, Haydn assura sa famille qu'il allait travailler pour devenir un grand musicien.

A 16 ans, ayant perdu sa belle voix,[2] son maître le congédia. Mais, nanti d'un bagage musical solide et ayant une volonté tenace, il se fit musicien ambulant. A 18 ans, il trouva à donner des leçons ce qui lui permit de louer une chambre pour s'adonner davantage à la composition.

Après de nombreuses péripéties, il devint maître de chapelle et chef d'orchestre de la maison du prince Esterhazy en 1761. Il y demeura près de 30 ans, et c'est là qu'il écrivit ses symphonies, quatuors et oratorios.

Il était très lié d'amitié avec Mozart et eut l'insigne honneur d'avoir Beethoven comme élève.

En 1809, fut organisé à Vienne un concert en l'honneur de Haydn. A cette occasion, on joua son chef-d'œuvre *la Création*; au final, toute la salle enthousiasmée fit une ovation triomphale au génial compositeur.

Quelques jours après cette manifestation, les Français entraient à Vienne. A la suite des émotions éprouvées par la nouvelle de l'envahissement de son pays, Haydn s'éteignait le 31 mai 1809 à l'âge de 77 ans.

Sa musique est tout enjouée, remplie de charme et de grâce. Ses menuets sont écrits avec élégance et, dans les mouvements lents, la phrase est toujours distinguée, expressive, parfois dramatique.

On peut dire du style de Haydn qu'il est très italien par la tournure mélodique, abstraction faite des vocalises qui, chez les vrais Italiens, surchargeaient la phrase jusqu'à l'étouffer.

L'hymne autrichien avait été tiré d'un de ses quatuors à cordes (Andante avec variations).

Il a laissé 104 symphonies, 77 quatuors à cordes, des trios, des sonates et des concertos pour différents instruments, des messes, des oratorios; dont les Saisons, la Création, sont les plus célèbres.

(1) C'est lui qui a fixé les plans de la sonate pour orchestre, dite: Symphonie.
(2) Par le phénomène de la *mue*.

Revoir chant: Chœur des Esclaves

24

THÉORIE

LES INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE
Etude de 2 gammes nouvelles

Les instruments se divisent en 3 familles: les instruments à *cordes*, à *vent*, à *percussion*.

Les principaux instruments à cordes sont: le *violon*, l'*alto*, le *violoncelle*, la *contrebasse*, la *harpe*.

Les instruments à vent se divisent en 2 catégories: 1º ceux qui sont construits en bois: la *flûte* (la flûte moderne est maintenant en métal), le *hautbois*, la *clarinette*, le *cor anglais*, le *basson*, le *contrebasson*.

2º en cuivre: la *trompette*, le *cor*, le *trombone*, le *tuba*, les *saxophones* (que l'on peut assimiler à la famille des bois), les *saxhorns*.

L'*orgue* et l'*harmonium* peuvent être considérés également comme des instruments à vent, puisque le son est produit par l'air, actionné par une soufflerie mécanique.

Les principaux instruments à percussion sont: les *timbales*, les *cymbales*, le *tambour*, la *grosse caisse*, le *glockenspiel* ou jeu de *timbres*, le *tambourin*, les *cloches*, le *vibraphone*, etc.

Le *piano* est un instrument à cordes frappées. Il ne fait que rarement partie de l'orchestre symphonique. Quand il y figure c'est pour renforcer les basses; mais surtout on l'emploie comme instrument soliste. Dans les petits orchestres de danse ou de brasserie il remplace les instruments manquants.

Un ensemble composé d'instruments en cuivre et à percussion se nomme *fanfare*; lorsqu'on y ajoute les bois, il s'appelle *harmonie*. Lorsque les 3 familles sont réunies on le nomme *orchestre symphonique*.

Dans l'orchestre de Lulli et de nos jours, les cordes sont en plus grand nombre. Le violon peut être appelé le *roi* de l'orchestre. Il supplanta la *viole de bras* vers le milieu du XVIº siècle. Puis le violoncelle remplaça la *viole de gambe*. La contrebasse ne fit son apparition à l'orchestre de l'Opéra qu'en 1706. Elle y fut introduite par Marin Marais.

Si Molière, dans le *Bourgeois gentilhomme*, à la 1re scène du 2º acte n'avait pas fait allusion à la *trompette marine*, il n'en serait pas fait mention ici. Mais notre grand auteur comique l'ayant immortalisée, il nous a paru indispensable d'en dire quelques mots pour qu'à la lecture ou à la représentation du caricatural M. Jourdain l'on ne prenne pas la trompette marine pour un instrument à vent, du genre de la trompette de cavalerie.

La trompette marine était un instrument à *une* corde, haut de deux mètres et servait surtout pour accompagner les chants. Elle date du 15º siècle. A l'origine, elle était, dans la marine anglaise, un instrument de signaux, d'où son nom.

Avant de présenter chaque instrument isolément, nous donnons ci-après un tableau de la disposition des instruments en formation orchestrale classique.

Faire des exercices: de Respiration _ P. 104
" " " de Vocalises et d'Articulation _ P. 104

Schéma-type de la disposition des Instruments d'un grand orchestre symphonique

Cuivres: Tuba, Trombones
Percussion: Timbales, Batterie

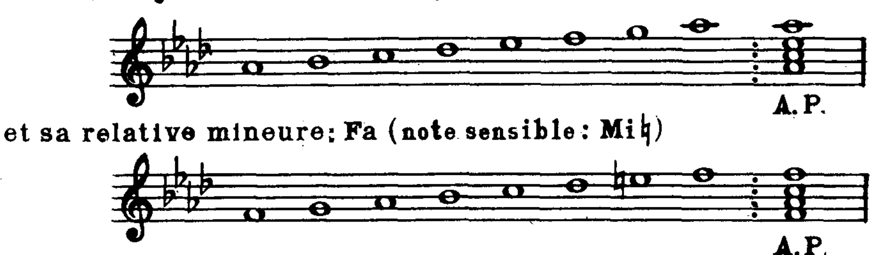
Cuivres: Cors, Trompettes
Bois: Bassons, Contre-Basson

Bois: Clarinettes, Saxos, Flûtes, Hautbois, Cor Anglais

Quintette à cordes
Harpes
2ds Violons
Altos
Contrebasses
1rs Violons
Violoncelles
Chef d'orchestre

Gammes de La♭ majeur et de Fa mineur

La♭ majeur 4♭ à la clef (note sensible: Sol)



HAYDN _ *A l'amitié*

1

mf

mf
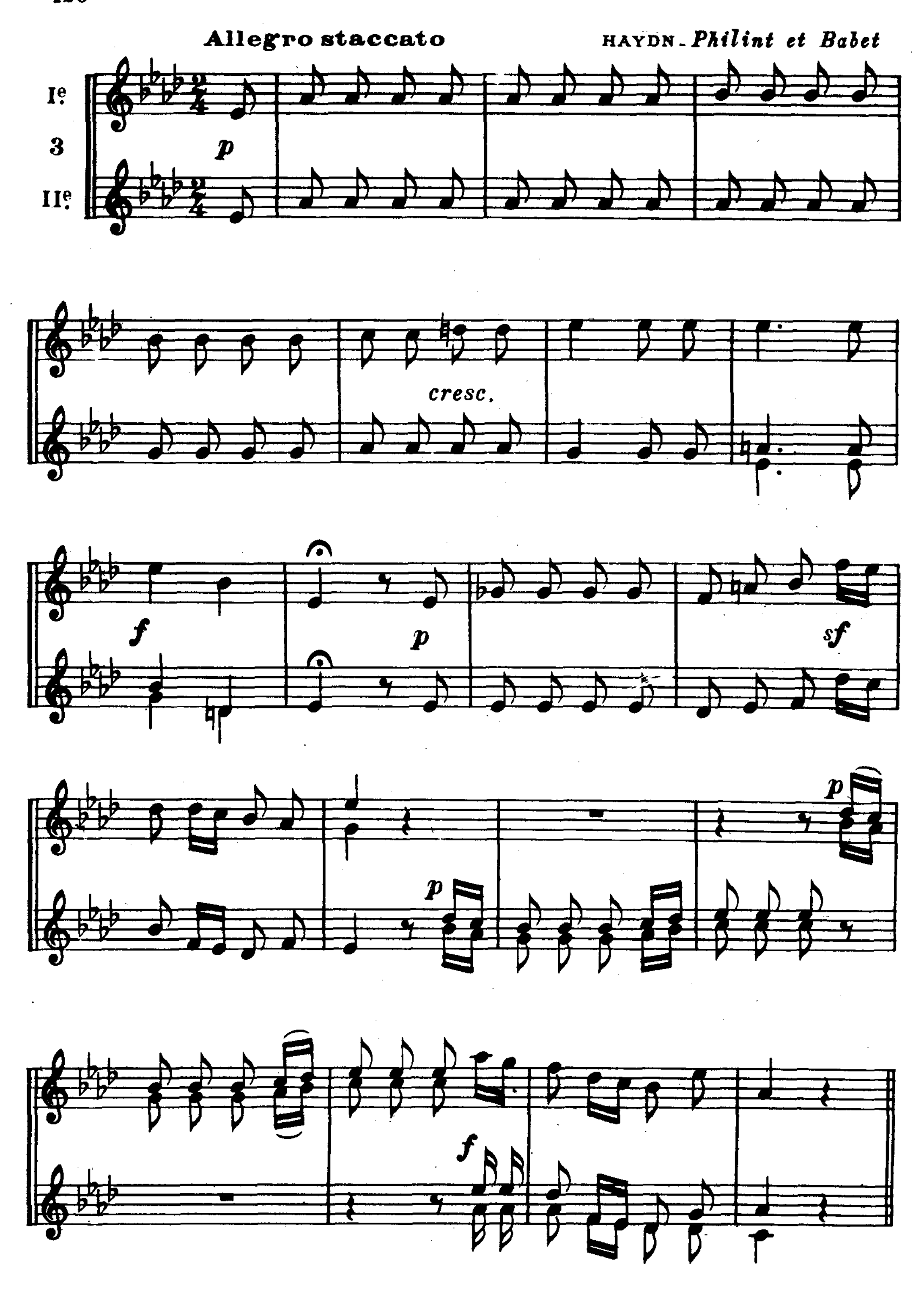
Moderato

2

p

ff

f



Faire des dictées musicales
Presentation de disques
Revoir chant: Chœur des Esclaves
A I 21 063

25

THÉORIE

LES INSTRUMENTS À CORDES
Violon - Alto - Violoncelle - Contrebasse
(Voir illustrations N° 31, 32, 33, 34)

Le Violon, le roi de l'orchestre, n'a fait son apparition que vers le milieu du XVIe. C'est le luthier Gasparo da Salo qui transforma les violes.(1) Il est considéré comme le créateur du violon.

Vers la même époque, il y eut des luthiers célèbres; c'est surtout l'Italie qui avait la plus grande réputation dans ce domaine. En effet, Amati, Maggini, Stradivarius, etc... ont fabriqué des instruments qui sont très recherchés encore de nos jours.

En France, en dehors de la lutherie artistique, il s'est créé un centre de production important à Mirecourt, dans les Vosges.

Le violon se compose d'une caisse sonore. Le dessus s'appelle *table d'harmonie*; elle est voûtée et d'une épaisseur de trois à quatre millimètres, selon la sonorité que le luthier veut obtenir. Deux ouvertures en forme d'ʃʅ appelées les *ouïes*, sont percées; leur but est de mettre l'intérieur de la caisse en rapport avec l'air extérieur.

Le dessous s'appelle le *fond*, il n'est pas percé d'ouvertures. Les deux tables sont réunies par des *éclisses*.

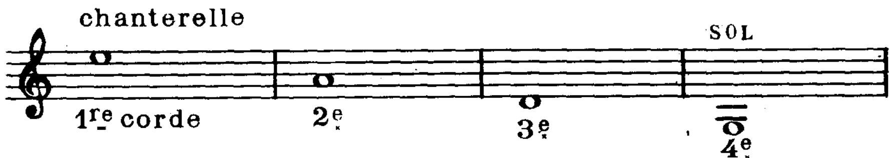
A l'intérieur, une petite baguette placée sous le chevalet relie les tables: c'est l'*âme* du violon.

Le manche est fixé tout à fait à l'extrémité du tasseau supérieur de la caisse sonore. A la partie supérieure du manche, il y a 4 chevilles pour recevoir les cordes: en haut du cheviller, une *volute*.

Sur le manche se trouve la touche, généralement en bois d'ébène. Le *sillet* est une petite languette de bois placée entre le manche et le cheviller. L'éclisse inférieure est percée dans son milieu, pour y recevoir un *bouton* après lequel est attaché le *cordier*. Les cordes enroulées après les chevilles sont adaptées sur le cordier après avoir passé sur le *chevalet*. Ce dernier repose sur deux pieds et doit être placé à égale distance des deux ʃʅ

Les cordes sont généralement en boyau. Les cordes graves sont souvent filées, c'est à dire enroulées d'un fil de métal, souvent de cuivre, quelquefois d'argent. La chanterelle est parfois de soie ou d'acier.

Le violon s'accorde par quintes justes.
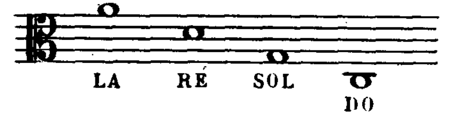


(1) La *viole* est un instrument à cordes et à archet. Il y a toute une famille de violes: le pardessus de viole a 6 cordes, prédécesseur de l'alto, la viole de gambe à 7 cordes, l'archiviole ou contrebasse de viole à 6 cordes, enfin la viole d'amour de 4 à 7 cordes.

La *vielle* est un instrument à cordes qui se joue au moyen de touches et d'une roue-archet qu'on tourne avec une petite manivelle.

Faire des exercices: de Respiration _ P. 104
» » » de Vocalises et d'Articulation _ P. 104

L'Alto a la même forme que le violon, mais il est légèrement plus grand. Il a également 4 cordes.

Il est accordé une *quinte* plus bas
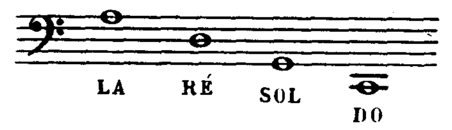


Alors que le violon est haut de 0m 60, l'alto mesure 0m 66. L'archet du premier est long de 75cm et celui du second de 74cm

La technique est la même que pour le violon; elle nécessite toutefois un plus grand écartement des doigts de la main gauche.
La sonorité, moins brillante que celle du violon, a beaucoup de chaleur et son timbre sourd et voilé sait admirablement traduire les passages de mélancolie, d'émotion et de tristesse.

Le Violoncelle, appelé aussi *Basse*, a la forme d'un très grand violon; ses dimensions ne lui permettent pas d'être porté sur l'épaule comme son *frère* plus petit. Le violoncelle repose sur une tige piquée dans le sol; on le joue assis.

Les 4 cordes sont accordées ainsi:

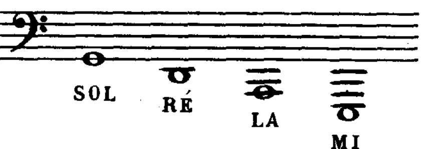


Le violoncelle, avec 1m 20, a juste deux fois la taille du violon, alors que son archet n'est guère plus court que celui de ce dernier: 0m72

Le timbre du violoncelle est pur, chaud et toujours captivant, en dépit d'une certaine austérité empreinte de noblesse. Sa richesse de sonorité est presque aussi variée que celle du violon.
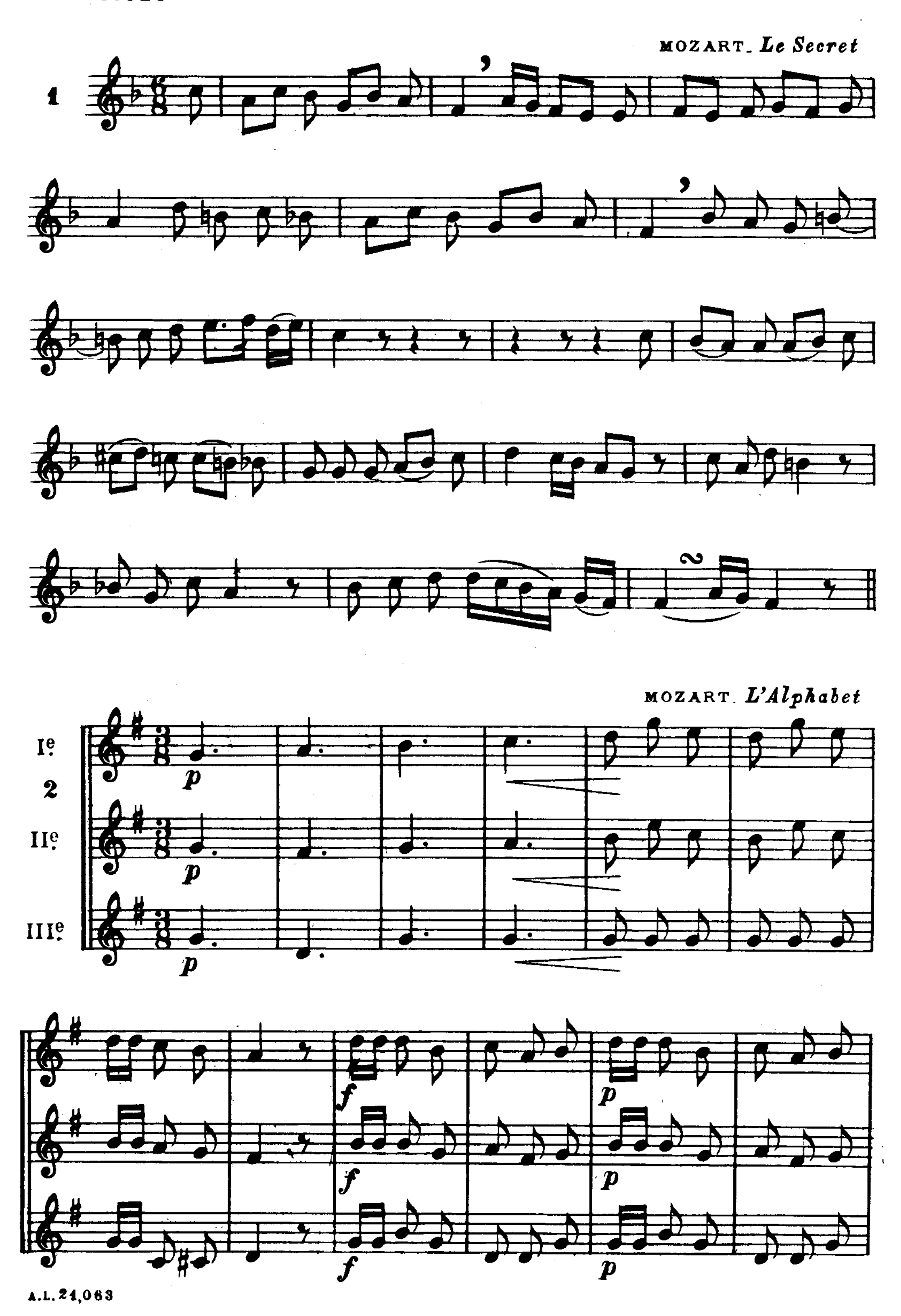
La Contrebasse a la forme d'un violoncelle; c'est le plus grand des instruments de l'orchestre, il mesure 2m de haut; son archet a 60cm de long.
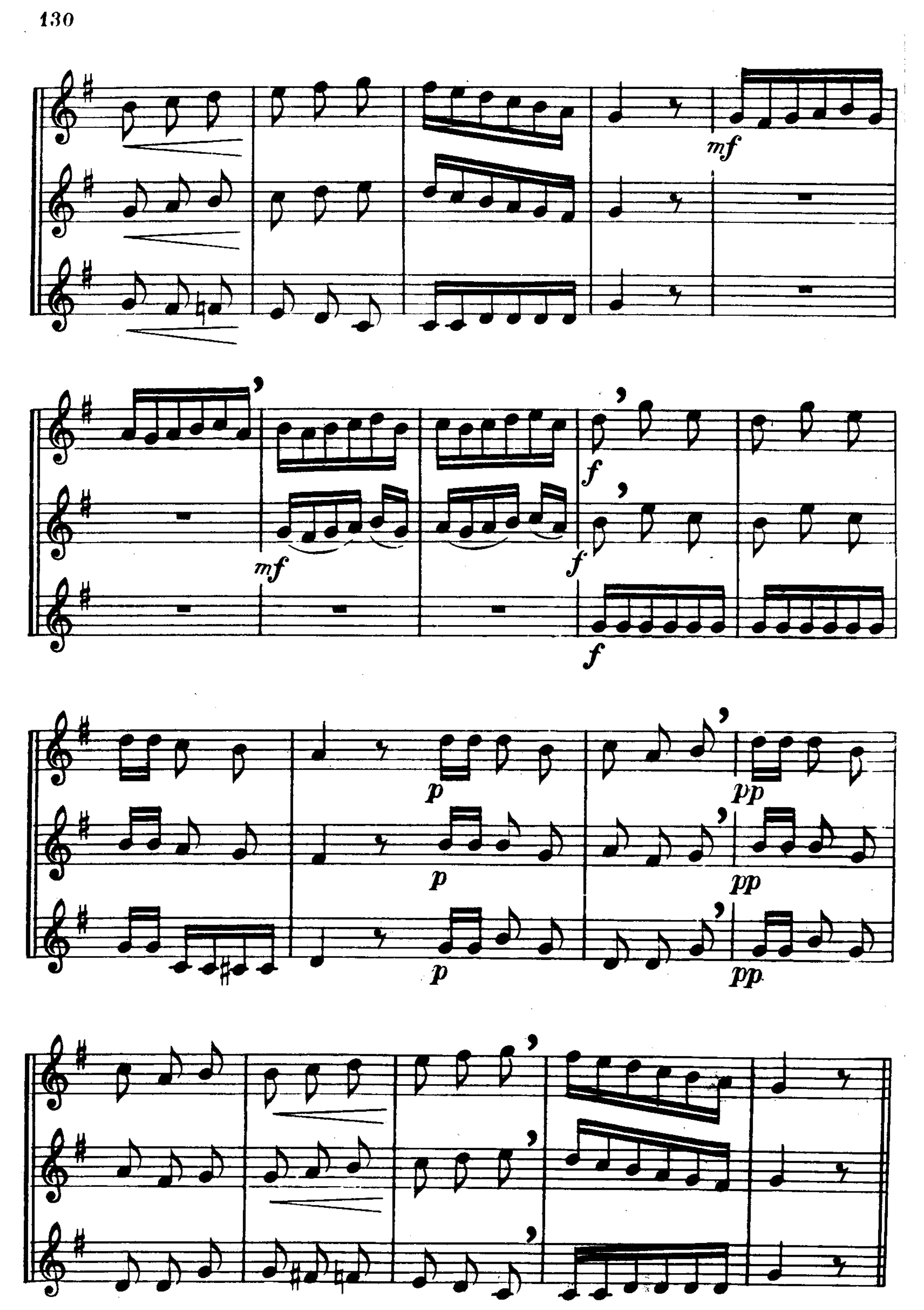
Elle est accordée à l'inverse du violon



Les sons de la contrebasse occupent la région la plus grave de l'échelle orchestrale. Son rôle se réduit à doubler et renforcer le violoncelle, ou à exécuter les *basses* de l'harmonie; on l'emploie très rarement comme instrument soliste, mais quelquefois on s'en sert pour obtenir un effet pittoresque ou humoristique.
Elle est fréquemment utilisée dans les formations de jazz.

EXERCICES





Faire des dictees musicales

MOZART

(1756-1791)

(Voir illustrations N° 35, 36, 37)

Il faudrait des pages en très grand nombre pour retracer la vie si extraordinaire du plus génial des musiciens. Mais le plan que nous nous sommes fixé dans ce Cours nous oblige à abréger les épisodes de la vie du divin Mozart.

Wolfgang Amadeus Mozart est né à Salzbourg le 27 janvier 1756. Son père était maître de chapelle du prince archevêque de Salzbourg. Le talent musical de l'enfant fut si précoce qu'il attira très vite l'attention. A peine âgé de 4 ans, il improvisait sur le clavecin des menuets que son père notait.

A 6 ans, en compagnie de sa sœur, il fit une tournée de concerts. Le père du futur génie voulut exploiter les dons de son fils dont il devint un peu l'impresario. Il conduit ses enfants à Vienne pour donner un concert à la Cour. Les jeunes virtuoses reçurent un accueil charmant des princesses, surtout de Marie-Antoinette, future Reine de France. Malheureusement les témoignages d'admiration se traduisaient le plus souvent en baisers et en cadeaux plutôt qu'en argent.

Après un séjour de plusieurs mois à Vienne, la famille rentre à Salzbourg. Le jeune Wolfgang se remet à travailler le clavecin et la composition avec son père.

En 1763, le père, la mère et les deux enfants se rendent à Paris par petites étapes. Louis XVI les accueillit à Versailles. Les jeunes Mozart jouèrent devant le Roi et la Reine et, avec l'autorisation du Roi, le père organisa deux concerts qui eurent un succès triomphal.

De Paris, ils se rendent à Londres. Ils se font entendre devant la famille royale et devant le fils cadet de Jean-Sébastien Bach, Jean-Chrétien. Ce dernier proposa au jeune prodige des tours de force d'improvisation au clavecin qu'il exécuta d'une façon merveilleuse pour son âge. Ensuite, Mozart joua des morceaux entiers les mains cachées sous une toile tendue au-dessus du clavier; il termina par une œuvre de J.S. Bach avec des pièces de monnaie sur le dos de la main.

Rentré à Salzbourg après cette tournée inoubliable, Mozart analysa les compositions de Hændel et de Bach. A onze ans, il écrivait son premier opéra. Deux ans plus tard, il partait en Italie avec sa famille. C'est pendant son séjour à Rome, qu'après avoir entendu le *Miserere* d'Allegri à la chapelle Sixtine qu'il le transcrivit de mémoire, rentré dans sa chambre.

A Bologne, il fait la connaissance du Père Martini qui lui révèle les beautés du contrepoint des anciens.

Il quitte l'Italie en 1771, s'installe définitivement à Salzbourg, tout en cherchant cependant à s'évader de sa ville natale pour aller diriger les répétitions de ses nouveaux opéras. Le prince archevêque de Salzbourg, le soi-disant protecteur de Mozart, lui donnait des coups de pied, l'envoyait manger à la cuisine et lui adressait les vocables les plus humiliants.

En 1787 il donne, à Prague, son chef-d'œuvre, *Don Juan*. Après une des premières représentations, l'Empereur d'Autriche, fils de Marie-Thérèse et frère de la Reine de France Marie-Antoinette qui y assistait, fit venir Mozart et, tout en le félicitant, ajouta: *Que de notes! que de notes!* et Mozart de lui répondre: *Sire, il n'y en a pas une de trop.*

Après Don Juan, il écrit des symphonies, des sonates, la Flûte Enchantée et le Requiem.

Le *Requiem* dernière œuvre de Mozart, plus théâtrale que liturgique, fut commandé à un moment où le génial compositeur avait un pressentiment de sa fin prochaine.

Un inconnu vêtu de noir vint trouver Mozart et lui remit une lettre sans signature renfermant la demande suivante "Mozart voudrait-il entreprendre la composition d'un Requiem, pour quel prix et dans combien de temps pourrait-il le livrer?"

Mozart considéra cela comme un avertissement et mourut sans avoir pu terminer cette œuvre. On apprit plus tard que l'inconnu était le valet de chambre du comte Walsegg, qui, pour consacrer le souvenir de la comtesse défunte, commanda le Requiem.

Mozart cruellement éprouvé par la mort de son père et par la maladie de sa femme, mourut le 5 décembre 1791 à Vienne d'une affection de poitrine et dans une grande misère. Il pleuvait tellement le jour de ses obsèques, que sa famille et ses amis ne purent le conduire jusqu'à sa dernière demeure. Le cercueil ayant été déposé dans une fosse commune, il fut impossible, le lendemain, de le retrouver.

Quoique mort très jeune, à 35 ans, 2 ans de moins que le célèbre peintre Raphaël, Mozart a laissé 754 œuvres dont 132 inachevées. Tous les genres y sont représentés.

Sa mélodie est reconnaissable entre toutes en raison de la pureté de la ligne, de son charme expressif et enchanteur. Son style s'apparente au style italien. Cela ne saurait surprendre si l'on considère que, géographiquement, l'Autriche est le pont entre l'Allemagne et l'Italie. Quoi d'étonnant, dès lors, que ses fils musiciens soient aussi, pour une part, les fils des deux nations voisines.

Mozart était maigre, d'une taille ordinaire, le nez long, les yeux globuleux et la tête plutôt petite; l'ensemble de sa physionomie était doux. Son caractère était tendre et affectueux.

Œuvres principales: *Mithridate, Don Juan,* la *Flûte Enchantée,* opéras; *l'Enlèvement au sérail,* les *Noces de Figaro, Cosi fan tutte,* opéra-comiques; *Requiem;* des messes, des sonates pour un ou plusieurs instruments; des trios, quatuors, quintettes, concertos, des pièces d'orgue, des symphonies.

Pour perpétuer le souvenir de Mozart, la ville de Salzbourg organise tous les ans des festivals où sont exécutées ses principales œuvres.

Revoir chant: Chœur des Esclaves

26

THÉORIE

LES INSTRUMENTS À VENT
La Flûte

Parmi les instruments à vent dont l'origine remonte à l'antiquité, la *flûte* est certainement le plus ancien. Nous en avons parlé maintes fois dans le Livre I.

Depuis la *flûte de Pan* jusqu'à la flûte moderne de nombreux modèles ont vu le jour.

La flûte de Pan consistait en roseaux dont on égalisait les deux bouts, l'un était bouché. Selon la longueur du roseau, le son qui sortait était plus ou moins grave. Les roseaux étaient réunis entre eux par de la cire ou des ligatures selon leur grandeur. Pour jouer de cet instrument on promenait les lèvres au-dessus des trous, tout en soufflant. Les Roumains emploient encore la flûte de Pan pour appeler et réunir leurs troupeaux de chèvres.

Vinrent ensuite la *flûte droite* ou *flûte à bec*. Enfin la *flûte traversière* fit sa réapparition vers la fin du XIe siècle après une éclipse de plusieurs siècles. Elle existait déjà 500 avant J C Elle est appelée *traversière* parce qu'on la joue latéralement, on la tient en *travers* et non pas verticalement comme la flûte à bec Elle ne possède pas de bec. Le son est produit par l'action du souffle sur une arête du trou percé dans la partie de l'instrument appelée *tête*.

Pour produire les différents sons, outre la pression des levres, des plateaux servent à boucher ou à ouvrir les trous percés dans le corps de la flûte. Les deux mains sont employées pour faire fonctionner le mécanisme.

La plus ancienne représentation de la flûte traversière en Europe, remonte au XIe siècle dans une fresque de l'église Ste Sophie à Kiev.

La flûte traversière a d'abord été construite en bois, puis en métal. C'est le célèbre flûtiste Théobald Boehm qui perfectionna, non seulement le mécanisme, mais aussi la structure de ce bel instrument.

La grande flûte s'emploie à l'orchestre, depuis Lulli, et aussi dans la musique de chambre.
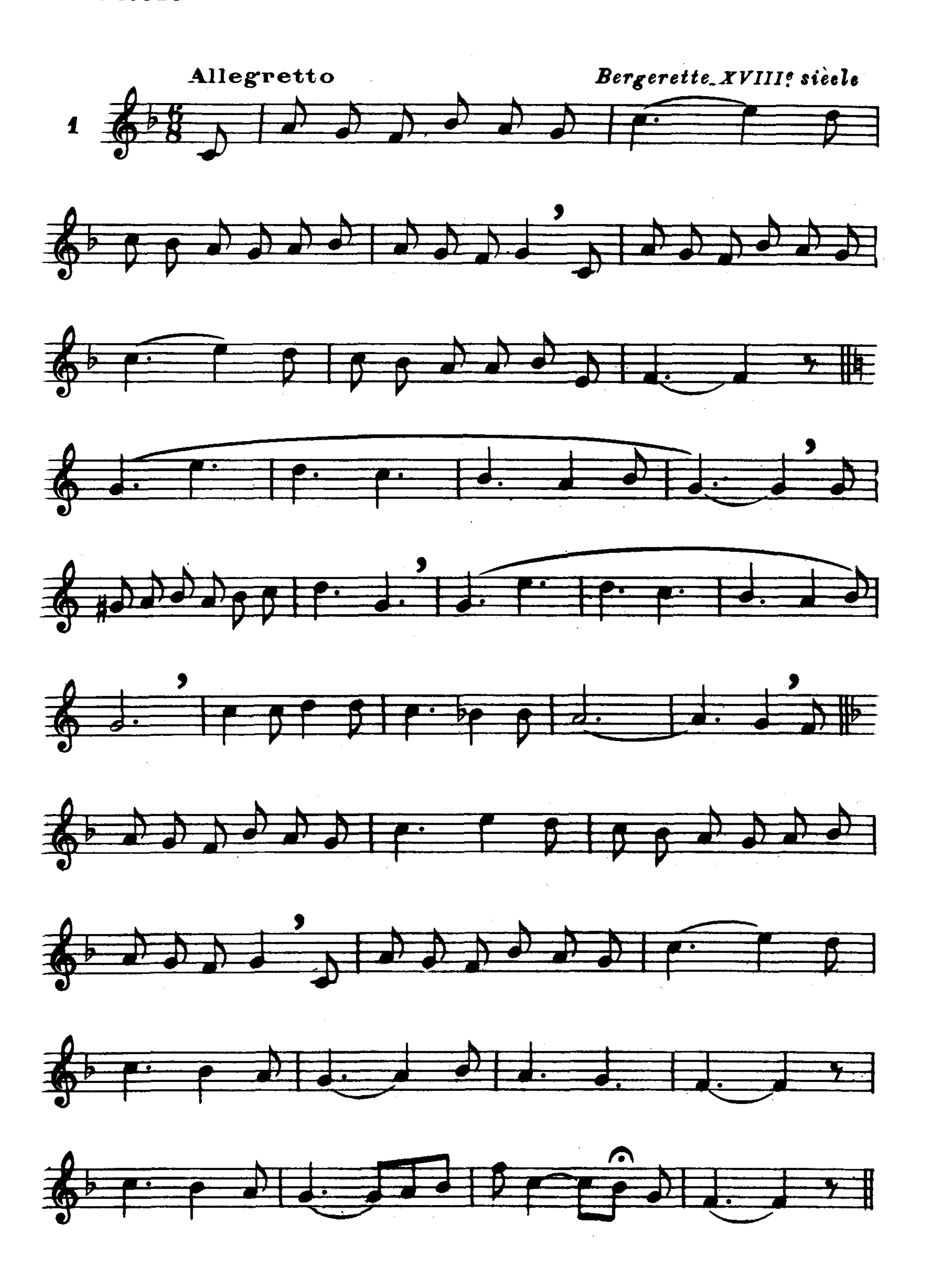
La petite flûte jointe à la grande sont employées dans les orchestres symphoniques et dans les musiques d'harmonie.

La petite flûte, qu'on appelle aussi *piccolo* (de son appellation italienne *piccolo flauto*) plus petite de taille et plus aigüe de résonance, se joue comme la grande flûte; sa sonorité est à peu près semblable à celle du fifre.

La flûte actuelle se fabrique communément en maillechort, qui est un alliage de zinc, de cuivre et de nickel. On en connait également en argent et même en or.
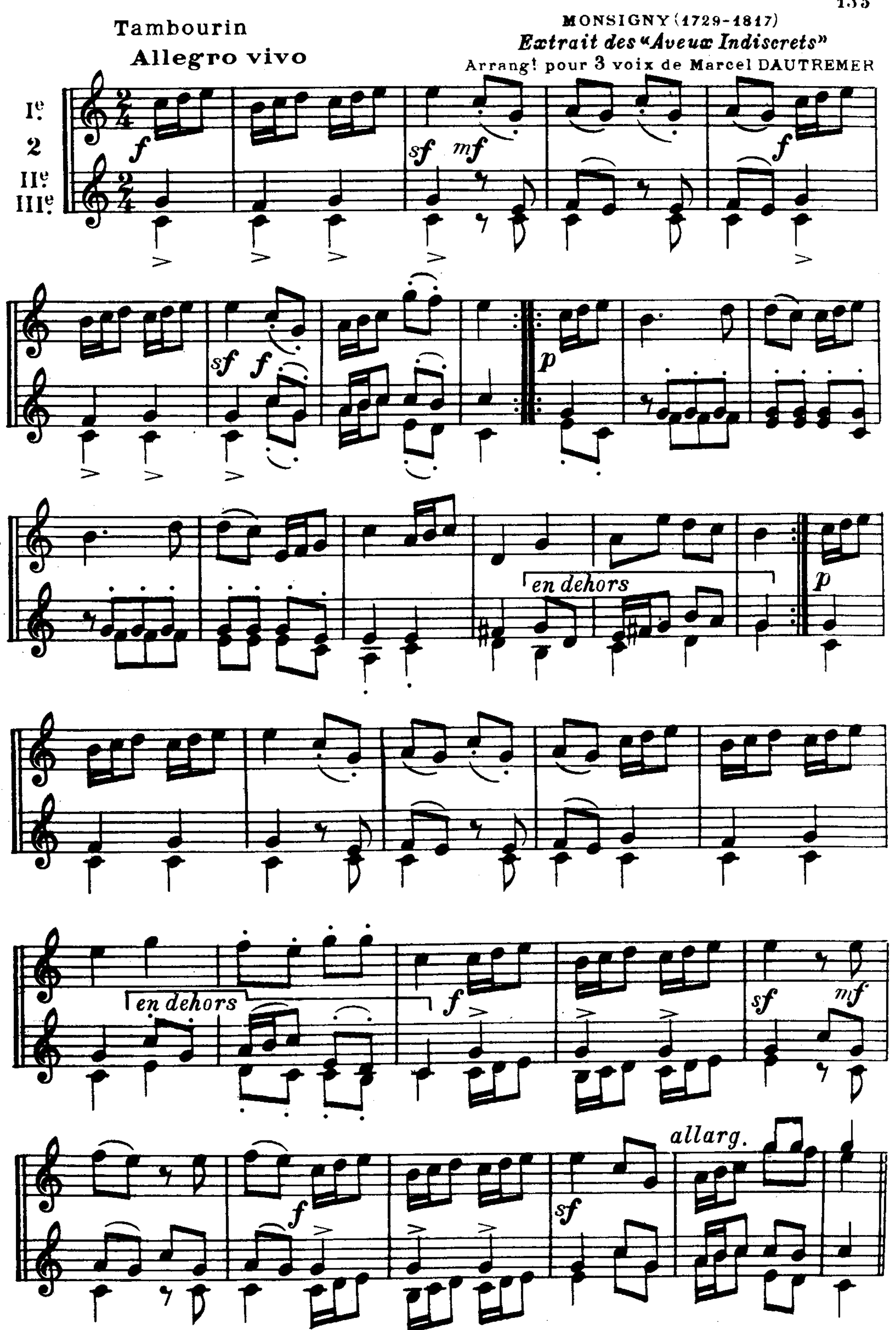
Faire les exercices: de Respiration - P. 104
» » de Vocalises et d'Articulation - P. 104

EXERCICES



Tambourin

MONSIGNY (1729-1817)
Extrait des "Aveux Indiscrets"
Arrang! pour 3 voix de Marcel DAUTREMER
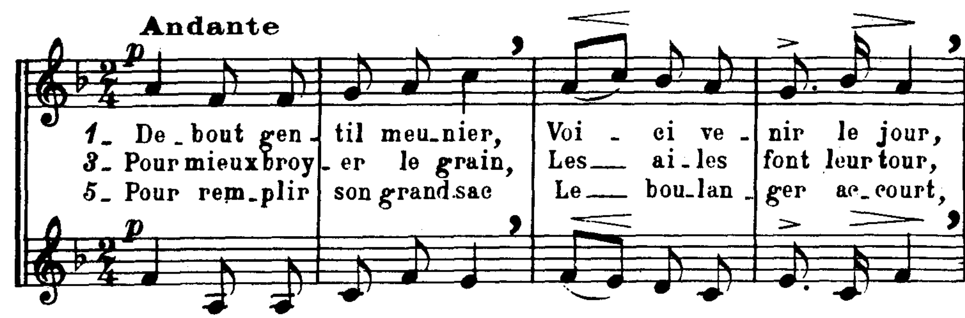


Faire des dictées Musicales
Presentation de disques
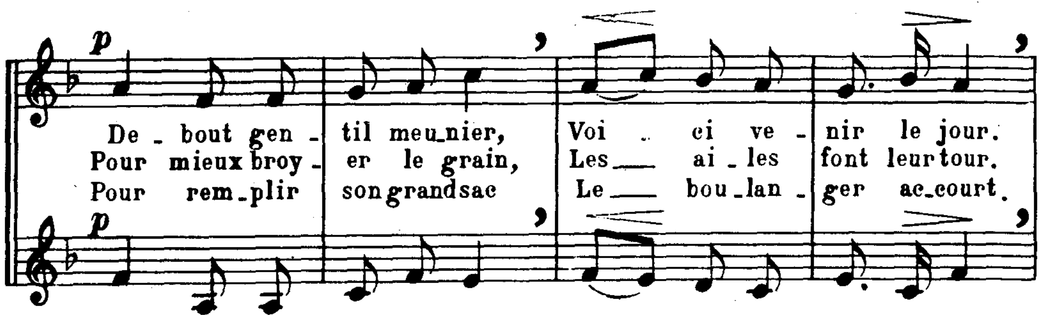
A.L. 21,063
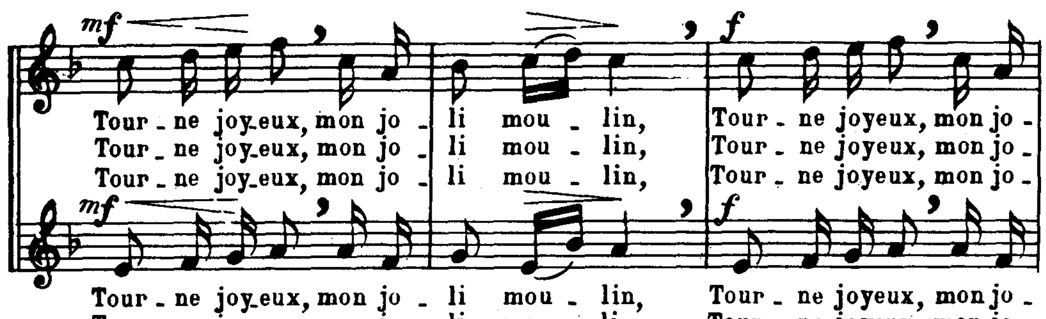
MON JOLI MOULIN [1]

BEETHOVEN
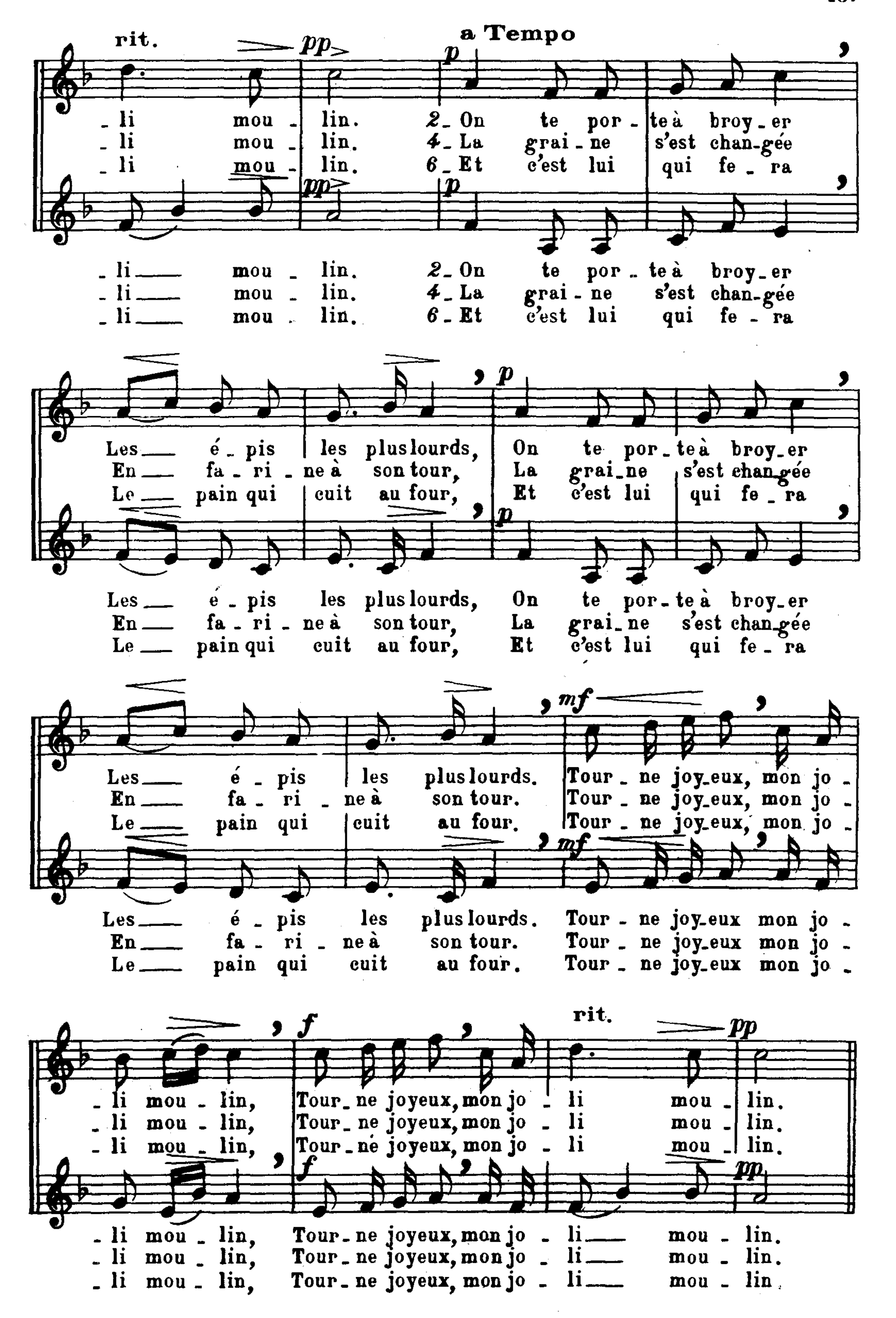
Transcription par A. DROUIN
Poésie de Paul GRAVOLLET







[1] Existe en édition séparée (A. Leduc, éditeur)


rit.
a Tempo
pp
p
_li mou_lin. 2_On te por_te à broy_er
_li mou_lin. 4_La grai_ne s'est chan_gée
_li mou_lin. 6_Et c'est lui qui fe_ra
pp
p
_li mou_lin. 2_On te por_te à broy_er
_li mou_lin. 4_La grai_ne s'est chan_gée
_li mou_lin. 6_Et c'est lui qui fe_ra
p
Les é_pis les plus lourds, On te por_te à broy_er
En fa_ri_ne à son tour, La grai_ne s'est chan_gée
Le pain qui cuit au four, Et c'est lui qui fe_ra
p
Les é_pis les plus lourds, On te por_te à broy_er
En fa_ri_ne à son tour, La grai_ne s'est chan_gée
Le pain qui cuit au four, Et c'est lui qui fe_ra
mf
Les é_pis les plus lourds. Tour_ne joy_eux, mon jo_
En fa_ri_ne à son tour. Tour_ne joy_eux, mon jo_
Le pain qui cuit au four. Tour_ne joy_eux, mon jo_
mf
Les é_pis les plus lourds. Tour_ne joy_eux mon jo_
En fa_ri_ne à son tour. Tour_ne joy_eux mon jo_
Le pain qui cuit au four. Tour_ne joy_eux mon jo_
f
rit.
pp
_li mou_lin, Tour_ne joyeux, mon jo_li mou_lin.
_li mou_lin, Tour_ne joyeux, mon jo_li mou_lin.
_li mou_lin, Tour_ne joyeux, mon jo_li mou_lin.
f
pp
_li mou_lin, Tour_ne joyeux, mon jo_li mou_lin.
_li mou_lin, Tour_ne joyeux, mon jo_li mou_lin.
_li mou_lin, Tour_ne joyeux, mon jo_li mou_lin.

27

THÉORIE

LES INSTRUMENTS À VENT
BOIS - CUIVRES

Bois

(Voir illustration N° 42)

Les instruments à vent suivants font partie, comme la flûte, de la famille des *bois*. Ils consistent en un tube creux formant le corps de l'instrument. Ce dernier supporte de nombreuses clés et plateaux qui ouvrent ou ferment les trous percés le long du corps de l'instrument.

Le son s'obtient en mettant, avec le souffle, des anches simples ou doubles en vibration. Les vibrations se transmettent à la colonne d'air contenue dans le corps de l'instrument.

Les anches sont de petits morceaux de roseau taillés et adaptés à l'instrument.

Le Hautbois remonte à plusieurs siècles avant l'ère chrétienne. Sa facture et son mécanisme se sont transformés avec les années. Le hautboïste Triebert le simplifia vers 1840.

Le timbre du hautbois est doux, plaintif et nasillard. Il a non seulement, comme on le répète à satiété, un caractère pastoral, mais héroïque aussi et s'allie fort bien à la trompette. L'instrument est à anche double.

Le Cor Anglais est beaucoup plus grave que le hautbois. Comme pour ce dernier, les deux lames de l'anche sont liées ensemble par un cordonnet ou par un fil de laiton. C'est l'Italien Ferlendio qui, pour rendre cet instrument plus maniable, eut l'idée de le recourber.

Son nom provient de ce que, primitivement, cet instrument avait la forme d'un demi cercle et ressemblait à certain cor de chasse utilisé en Angleterre.

Aujourd'hui sa forme est droite et son pavillon a la forme d'une poire.

Bach l'employa beaucoup dans ses cantates sous le nom de hautbois de chasse. Depuis ses perfectionnements qui datent de 1845, nombreux sont les compositeurs qui ont utilisé le cor anglais dans leurs ouvrages symphoniques.

Au dire de certains cette appellation pourrait venir de *cor angélique* par suite de la confusion qui a pu être faite dans la traduction du mot allemand *engelisch* qui signifie angélique mais dont la prononciation est très proche du mot, également allemand, *englisch* et qui signifie anglais.

Il est assez curieux que les Anglais appellent le cor anglais *French horn* ce qui veut dire *cor français*.

Le cor anglais a un timbre triste et élégiaque.

Faire les exercices: de Respiration _ P. 104
» » » de Vocalises et d'Articulation _ P. 104

La Clarinette date du commencement du 18e siècle. L'inventeur est Jean-Christophe Denner, luthier à Nuremberg.

Le nom de clarinette lui vient de son registre aigu appelé *clairon*; son registre grave s'appelle *chalumeau*.

Elle se joue avec une anche simple adaptée sur un bec.

Avec les années, les fabricants firent des progrès considérables dans la construction des clarinettes et la difficulté du mécanisme se trouva amoindrie.

Le célèbre clarinettiste Klosé mit au point l'instrument qui se joue actuellement et qui est devenu populaire dans le monde entier. C'est Rameau en France qui le premier l'employa dans un de ses opéras.

La famille des clarinettes se compose actuellement de la petite clarinette en *mi bémol*, des grandes en *la*, en *si bémol*, en *ut*; de la clarinette *alto* appelée *cor de basset*, de la *basse* et de la *clarinette contrebasse* inventée par Greuser.

Les clarinettes alto, basse et contrebasse ne sont pas droites comme la clarinette ordinaire. mais en forme de pipe; le bec et le pavillon étant recourbés.

Elles sont employées dans les orchestres symphoniques et dans les harmonies ou musiques militaires.

Contrairement au hautbois qui donnait des *hauts-sons*, le *Basson* servait à donner des *bas-sons*.

Il fut inventé vers le 16e siècle par l'abbé Afranio.

C'est un assemblage de tubes en bois, d'où le nom primitif de *fagotto* (fagot) qui lui était donné.

Vers 1854, on adopta, comme pour les hautbois et les clarinettes, le système Boehm pour le basson.

Il se joue avec une anche double et possède une assez grande étendue. Son caractère est expressif et sait être spirituel.

Il est employé dans les orchestres symphoniques, dans les grandes harmonies, quelquefois dans la musique de chambre.

Le *Contrebasson* date du 17e siècle. Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven l'employèrent dans leurs œuvres les plus grandioses.

Comme le basson, il se joue avec une anche double; dans le groupe des instruments à vent, de la famille des bois, c'est le plus grave de l'orchestre.

Il est rarement joué en soliste; cependant Paul Dukas en a tiré d'heureux effets dans son *Apprenti sorcier* et Maurice Ravel dans *Ma mère l'Oye*.

Le Saxophone, dernier né de la famille des *bois,* inventé par Adolphe Sax, d'où son nom, est cependant construit en cuivre. C'est un instrument à anche simple, dont le timbre très particulier, à la fois doux et chaud, est un de ceux qui se rappochent le plus de la voix humaine. Peut-être est-ce pour cela que les cinq instruments qui forment cette famille sont désignés ainsi: saxos soprano, alto, ténor, baryton et basse. C'est le saxo-alto le plus fréquemment employé dans les orchestres symphoniques et le ténor dans les orchestres de *jazz*.

Cuivres

(Voir illustration Nº 42 bis)

Le Cor, au timbre tantôt mystérieux et poétique, tantôt éclatant, se présente sous la forme d'un tube conique enroulé sur lui-même, étroit près de l'embouchure et s'élargissant jusqu'au pavillon. Il est muni de *pistons* actionnés par les doigts de la main gauche et qui permettent une série de sons chromatiques d'un peu plus de trois octaves.

L'introduction du cor dans l'orchestre remonte à l'époque des *comédies-ballets* de Lulli, mais ce cor, sans pistons, était dit *simple;* les premiers essais d'adjonction de pistons se placent vers 1815.

La Trompette, dont les ancêtres les plus lointains se situent plusieurs millénaires avant J.C., existe dans sa forme actuelle, qui succéda à la trompette droite, depuis le début du XIXe siècle. Son tube cylindrique ne s'évase en cône que du dernier tiers jusqu'au pavillon. Comme le cor, la trompette est munie de pistons.

Son timbre, éclatant, vibrant et chaud, domine aisément dans les *forte* l'ensemble des autres instruments de l'orchestre, mais l'emploi de la sourdine permet d'obtenir des sonorités très atténuées.
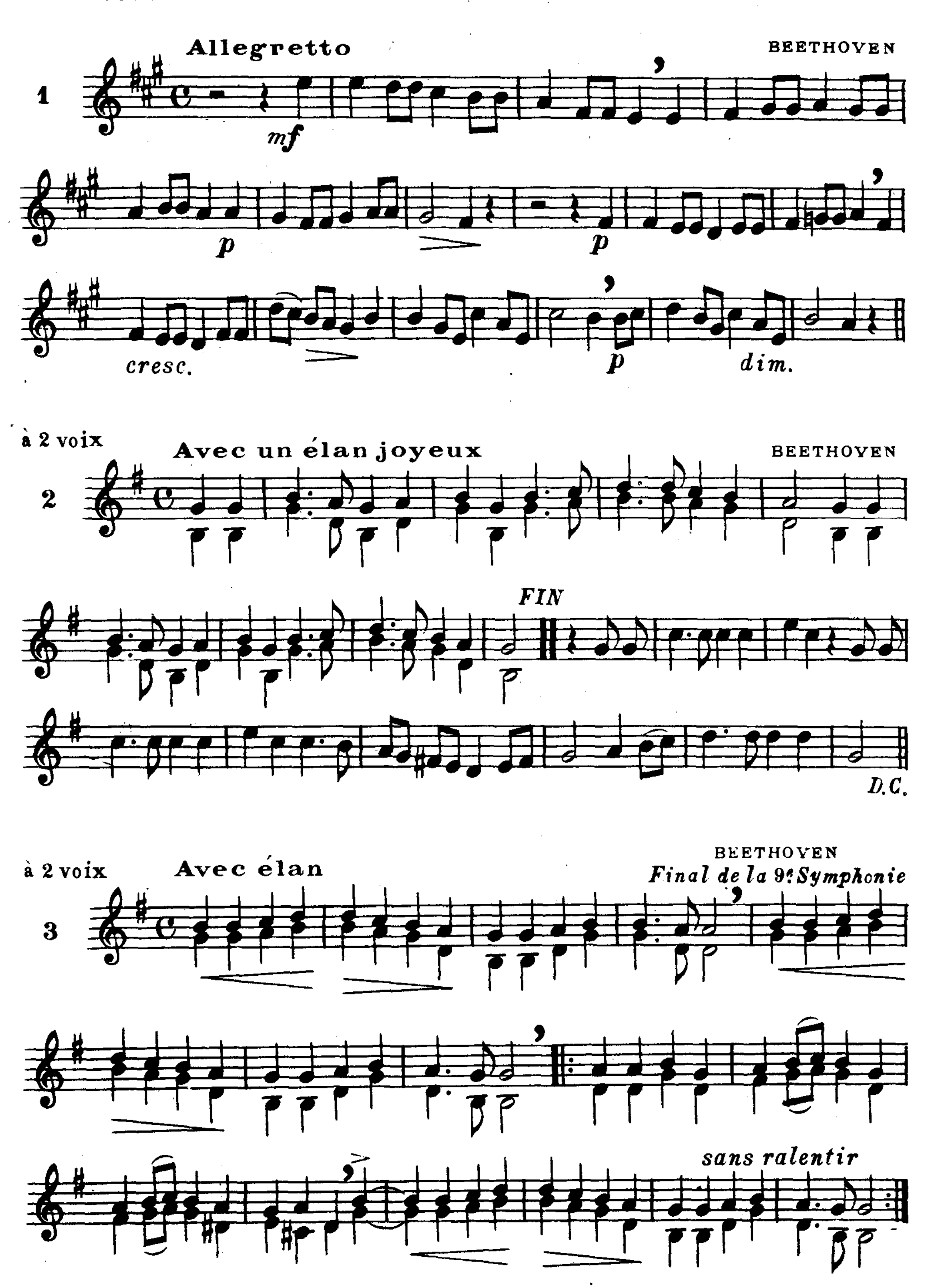
Le Trombone à Coulisse a la forme d'un long tube cylindrique de plus de quatre mètres, replié deux fois sur lui-même et dans lequel *coulisse* un autre tube. Les notes sont réglées par l'allongement ou le raccourcissement de la coulisse actionnée par le bras droit. Le pavillon seul est conique.

Son volume sonore considérable, son timbre majestueux en font l'interprète de prédilection des moments héroïques, tant chez les romantiques que chez les contemporains (*Les Préludes* de Liszt, l'ouverture de *Tannhaüser* de R. Wagner, la *Marche Héroïque* de Saint-Saëns).

Le Tuba, de dimensions imposantes, formé d'un tube conique, est muni de pistons.

Son timbre grave lui confère un emploi assez solennel, sombre, parfois tragique, par exemple dans *Tableaux d'une Exposition* (Bydlo) de Moussorgsky et la marche funèbre du *Crépuscule des Dieux* de R. Wagner.

EXERCICES



Faire des dictées musicales

BEETHOVEN

(1770-1827)

(Voir illustrations N° 38, 39, 40, 41)

Ludwig von Beethoven naquit à Bonn, en Prusse, le 16 décembre 1770, d'une famille de musiciens. Son grand père avait été maître de chapelle à Anvers (Belgique).

Son père avait une assez jolie voix de ténor et possédait un certain talent de violoniste. Paresseux, il délaissait son art pour courir de cabaret en cabaret.

Le jeune Ludwig reçu cependant des leçons de son père qui l'obligeait a travailler sans relâche, lui imposant un travail plutôt mécanique sans lui expliquer les beautés de la musique. Ayant connu les succès de Mozart, le père voulait faire de son fils également un jeune prodige. En raison du dénuement qui se faisait sentir à la maison paternelle, Ludwig ne put recevoir une bonne instruction.

Neefe, musicien intelligent et instruit, ayant découvert les grandes facilités musicales de Beethoven, le prit en affection et lui donna des leçons de clavecin et d'harmonie.

A onze ans, il tenait la partie de clavecin au Théâtre.

En 1783, il publia ses premières sonatines. A 17 ans, il se rend à Vienne pour y recevoir des leçons de Mozart. Il y reste peu de temps, rappelé à Bonn par sa mère mourante. Grâce à ses protections Beethoven put compléter ses études de contrepoint et de composition avec Haydn, Albrechtsberger et Salieri.

Ses premières œuvres sont influencées par Mozart et par Haydn: la franchise de la mélodie y est très accusée.

C'est vers l'âge de 30 ans que Beethoven se fait connaître du grand public: il fait entendre quelques unes de ses œuvres qui impressionnent considérablement ses auditeurs. Malgré ses succès, Beethoven n'était pas heureux: depuis plusieurs années, il était angoissé, ressentant des troubles qui lui laissaient entrevoir une surdité prochaine. En effet, la finesse de son oreille disparaissait peu à peu faisant place à la surdité complète.

L'accablement n'atteignait pas le génial musicien frappé de cette infirmité. Quoique sourd, il composa ses grands chefs-d'œuvre: la ***9e symphonie avec chœurs***, la ***Messe en ré*** et les 6 derniers quatuors à cordes.

L'âme angoissée et le cœur magnanime de Beethoven ont épanché leurs souffrances, leurs espoirs, leurs joies en des chants immortels.

Au début de décembre 1826, il prit froid en revenant de chez son frère Jean, où il avait passé plusieurs mois. Une pneumonie vint à bout de sa forte santé: le 26 mars 1827 à 5h.45 de l'après-midi Beethoven mourait.

Beethoven eut des protecteurs aimables et éclairés en la personne du Prince de Lichnowsky et surtout de l'archiduc Rodolphe qui, plus tard, entra dans les ordres et devint archevêque; il n'était autre que le frère de l'Empereur d'Autriche. Beethoven lui dédia quelques unes de ses plus belles œuvres, une sonate, un quatuor et la fameuse Messe en ré, écrite spécialement pour l'intronisation de l'archiduc Rodolphe à son siège épiscopal.

Beethoven voulut dédier à Bonaparte sa 3e symphonie, dite *Héroïque*, en hommage au libérateur, mais celui-ci s'étant, dans l'intervalle, sacré Empereur, Beethoven offrit sa dédicace à un *héros anonyme*.

Il était un admirateur passionné de la nature et aimait la liberté. La plupart de ses œuvres furent conçues au cours de ses promenades à la campagne.

Pour le théâtre il n'a écrit qu'un seul opéra *Fidelio*, de la musique de scène et la fameuse ouverture de *Coriolan* pour le drame de Shakspeare.

Son apport dans l'histoire de l'art est un des plus considérables au point de vue de la forme.

Il a eu l'idée géniale d'introduire dans ses œuvres (surtout ses Sonates), la forme cyclique, c'est-à-dire de faire procéder les différentes parties d'une même idée génératrice, ce qui crée une unité intense dans l'œuvre.

Du quatuor et de la symphonie qui n'étaient chez ses prédécesseurs - surtout Haydn - que des œuvres plaisantes et légères, il a fait des constructions monumentales.

Sa musique, puissante, forte, passionnée, émouvante, survivra au temps car elle est profondément humaine.

Ses œuvres principales sont: les 17 quatuors à cordes, les 9 symphonies, les 32 sonates pour piano; celles pour violon et piano; violoncelle et piano; les trios, les quatuors avec piano, les concertos, les deux Messes; l'ouverture de *Coriolan*; l'opéra *Fidelio*, etc.

On a vu plus haut que Bach était un des plus grands maîtres de la musique et Mozart le plus génial des musiciens.

L'apport de Beethoven à la civilisation est si considérable que ce génie créateur échappe à toute mesure. De la plus haute signification humaine, d'une puissance et d'une grandeur sans pareilles, son œuvre est le point culminant de la musique en même temps qu'un des plus hauts sommets de l'art, une des gloires les plus éblouissantes et les plus sublimes de l'humanité.

Revoir chant: Mon joli Moulin

28

THÉORIE

LES INSTRUMENTS À PERCUSSION

(Voir illustrations N° 43, 44, 46, 47, 49)
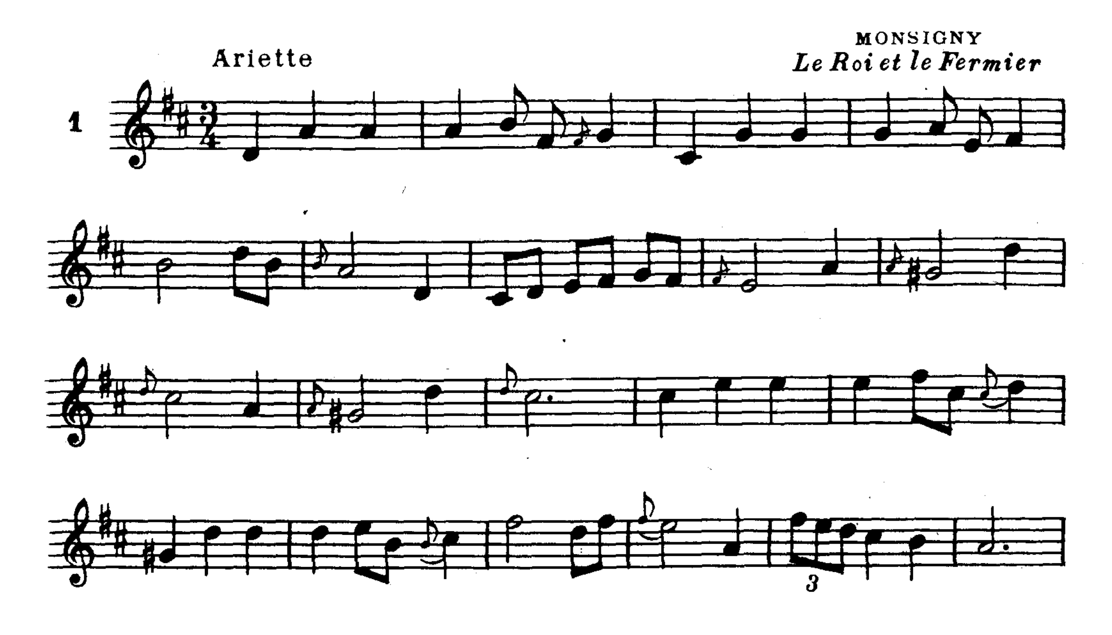
Par ce terme on entend les instruments ou les accessoires sonores sur lesquels on frappe. Ils accusent les rythmes, donnent une couleur particulière à l'orchestre. Il y a lieu de les classer en 2 catégories:

A) Ceux qui donnent des notes précises, des sons:
Timbales, Glockenspiel (jeu de timbres) Célesta, Xylophone, Vibraphone, Cloches. Ces divers instruments ont un registre peu étendu (2 octaves et demi, ou 3 en général).
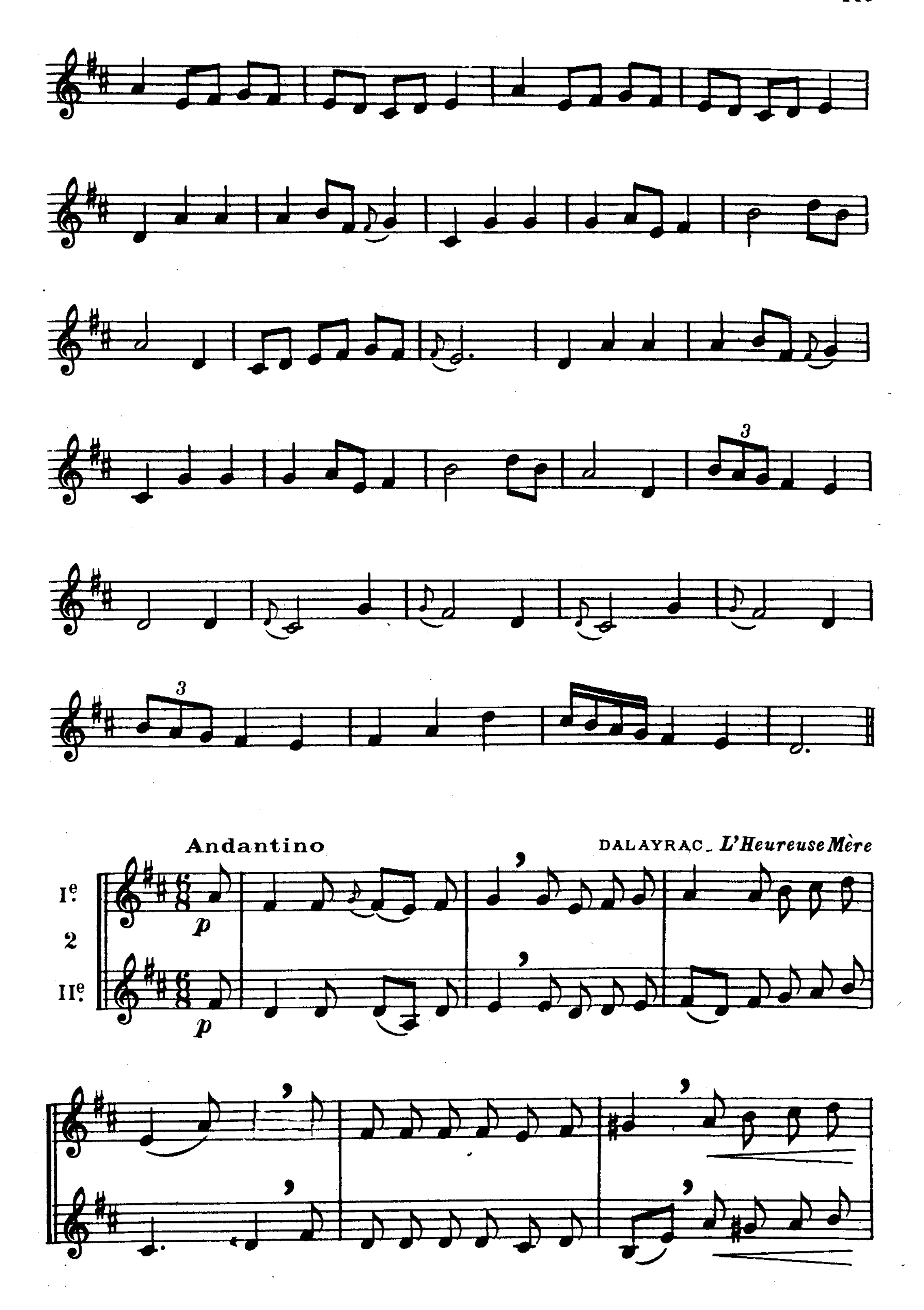
B) Ceux qui ne donnent aucun son déterminé:
Tambour, Grosse-caisse, Cymbales, Gong, Tambour de basque, Triangle, Castagnettes, auxquels il convient d'ajouter des instruments exotiques tels que les *Maracas*, venus d'Amérique du Sud, fréquemment employés dans les orchestres de danse.
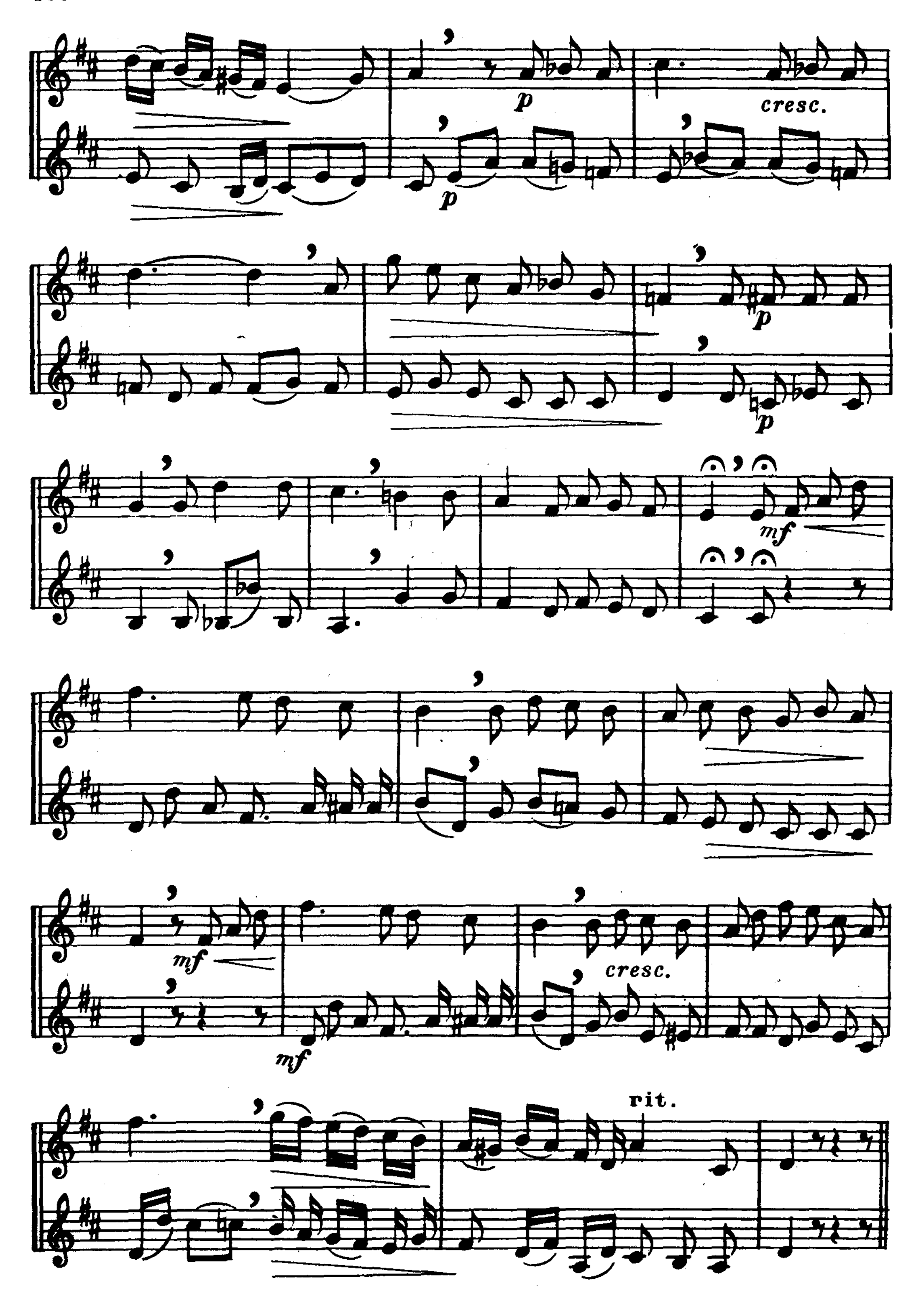
Les compositeurs modernes utilisent souvent les instruments à percussion et en obtiennent des effets extrêmement variés.

EXERCICES



Faire les exercices: de Respiration_ P. 104
» » » de Vocalises et d'Articulation_ P. 104


Andantino
DALAYRAC _ L'Heureuse Mère
Ie
2
IIe
p
p
3
3



Faire des dictees musicales

HISTOIRE

LA MUSIQUE SOUS LA RÉVOLUTION

Dans tous les domaines le souffle révolutionnaire devait apporter de profonds changements.

Le mouvement musical lui-même prit une orientation nouvelle, influencé par les circonstances, les goûts et les tendances de l'époque.

La musique cesse d'être un art en majeure partie réservé à une seule élite.

Elle jouera désormais un rôle de premier plan dans les grandes fêtes civiques, les manifestations de plein-air et toutes les cérémonies patriotiques.

Les compositeurs écrivent alors des œuvres au goût du jour, inspirées par l'amour de la patrie et de la liberté, faites pour être exécutées par des masses chorales et orchestrales imposantes et devant un auditoire sans cesse grandissant.

De nombreuses *chansons populaires* d'origine plus ou moins obscure, sont étroitement liées aux faits historiques. Elles sont le reflet des sentiments d'alors. On en dénombre 2170, dont les plus célèbres sont dans toutes les mémoires: *Ça ira, la Carmagnole, le Chant du départ* et *l'Hymne des Marseillais* qui deviendra plus tard *La Marseillaise*, hymne national.

Le goût du grandiose, de l'emphase et des effets de masse aboutit à des manifestations telles que la *Fête de la Fédération* au cours de laquelle le *Te Deum* (chant d'actions de grâce) fut exécuté par 300 tambours et 300 instruments à vent.

On relate aussi l'exécution de *l'Hymne à l'Etre suprême* par un ensemble choral de 2 400 voix, auxquelles se joignent celles de l'immense foule des spectateurs.
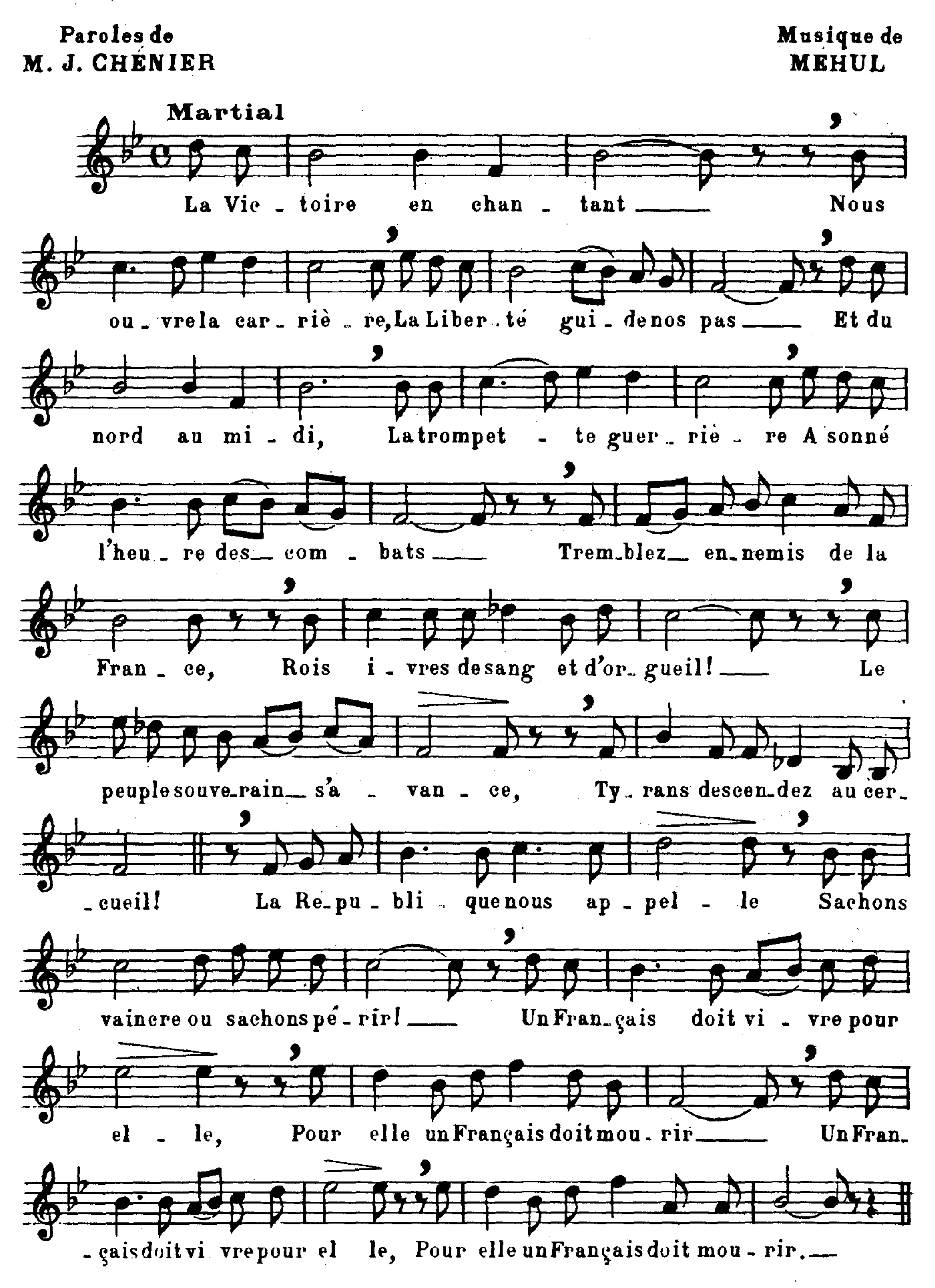
C'est à la révolution que l'on doit la création d'un *Conservatoire National* en 1793, destiné à remplacer les *maîtrises* de l'ancien régime. Le premier Directeur du Conservatoire a été le citoyen Sarrette.

Presentation de disques

A.L.24,083

LE CHANT DU DÉPART

Version officielle



A L 21.063

29

THÉORIE

LE PIANO_LA HARPE

L'instrument le plus répandu, avec le violon, est le piano. Son invention ne remonte pas à plus de deux siècles.

Ses ancêtres sont *l'épinette* et le *clavecin*. L'épinette comportait des cordes en boyau qui étaient pincées par une sorte d'épine,plume d'oie ou bec de corbeau taillés comme le sont les cure-dents. Elle n'avait pas l'étendue du clavecin qui lui-même, avec ses 5 octaves,était moins étendu que le piano.

Vint ensuite le *clavecin* dont nous avons donné la description dans le Livre II (p. 93)

L'inventeur du piano est un italien,Bartolomeo Cristofori. Il présenta à une exposition organisée dans sa ville en 1711 un clavecin dont les plumes étaient remplacées par de petits marteaux: les cordes n'étaient plus *pincées*, elles étaient *frappées*.

En même temps que Cristofori en Italie, Marius en France inventa le système des maillets frappant les cordes, système qui transforma le clavecin en piano.

A ses débuts, le piano eut beaucoup de détracteurs, et notamment Voltaire qui disait: *C'est une invention de chaudronnerie*.

Peu à peu, d'autres *facteurs* perfectionnèrent le mécanisme du piano de Cristofori et vers 1823 le français Sébastien Erard inventait le système du *double échappement* qui permettait à l'exécutant de répéter plusieurs fois de suite rapidement la même note.

Les pianos sont de deux catégories: les pianos à queue et les pianos droits.

Il y a des pianos à queue de tailles différentes: grande queue, demi-queue et *crapaud*. C'est Gounod qui inventa cette dernière appellation.

Les premiers sont formés d'une caisse triangulaire où est enfermé tout le mécanisme. Elle repose sur trois pieds; en dessous du clavier se trouvent deux pédales qui permettent de laisser vibrer librement les cordes ou d'en étouffer la résonance.

Le clavier est une série de touches blanches ou noires. Lorsque ces touches sont enfoncées par l'exécutant, un mécanisme actionne un petit marteau feutré qui vient frapper les cordes. Les cordes tendues reposent sur une table d'harmonie. Selon la hauteur des sons, les cordes sont de longueurs et de grosseurs différentes.Les notes graves sont généralement enroulées de fil de laiton ou de cuivre, cela pour augmenter la sonorité.

Faire les exercices: de Respiration _ P. 104
" " " de Vocalises et d'Articulation _ P. 104

Les *touches blanches* du clavier représentent les sons de la gamme majeure de Do; les *noires* sont les altérations qui divisent le ton en deux demi-tons. La série des différentes touches conjointes forme la gamme chromatique.

Le piano droit date de 1807, sa construction fut faite par l'Anglais William Southwell. Il obtint un énorme succès en raison du peu de place qu'il prenait dans les appartements et de son prix, en proportion, peu élevé.

Il diffère du piano à queue par l'emplacement de la table d'harmonie verticale et par le mécanisme des marteaux.

C'est la façon d'attaquer les touches qui donne au soliste sa qualité de son.

Le piano peut être joué seul, ou faire partie d'un duo, d'un trio, d'un quatuor, d'un quintette, d'un orchestre, il peut accompagner les chanteurs et les instrumentistes.

Son rôle dans la diffusion des œuvres orchestrales et lyriques est très important; en effet, il permet d'exécuter des œuvres pour grand orchestre réduites musicalement à quatre mains, c'est-à-dire pour deux pianistes jouant ensemble sur le même instrument.

Depuis son invention, presque tous les grands compositeurs ont écrit pour le piano.

Les principaux facteurs français qui se sont spécialisés dans la fabrication des pianos sont: Erard, Pleyel, Gaveau.

A l'étranger les marques les plus réputées sont: Steinway (Amérique) Blüthner, Bechstein (Allemagne).

La Harpe

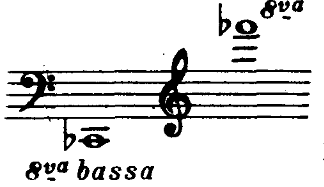
(Voir illustration N° 50)

La harpe est le plus ancien des instruments à cordes. Elle est d'origine égyptienne et remonte à 4000 ans au moins avant l'ère chrétienne; nous en avons parlé au début du Livre I. Elle pouvait alors avoir de 4 à 12 cordes. Elle prit par la suite des proportions de plus en plus grandes, mais ce n'est qu'au début du XIXe siècle que le luthier français Erard inventa le merveilleux mécanisme dont sont pourvues toutes les harpes modernes (46 et 47 cordes) permettant à ce bel instrument de prendre place dans l'orchestre symphonique. On l'appelle harpe à pédales.

Il y a souvent 2 harpes dans l'orchestre symphonique, surtout pour l'exécution des œuvres contemporaines.

Les 46 cordes de la harpe sont accordées de façon à faire entendre la gamme diatonique d'*Ut♭ majeur*.





Grâce à un système de pédales manœuvrées par l'exécutant, chaque corde peut être haussée d'*un* ou
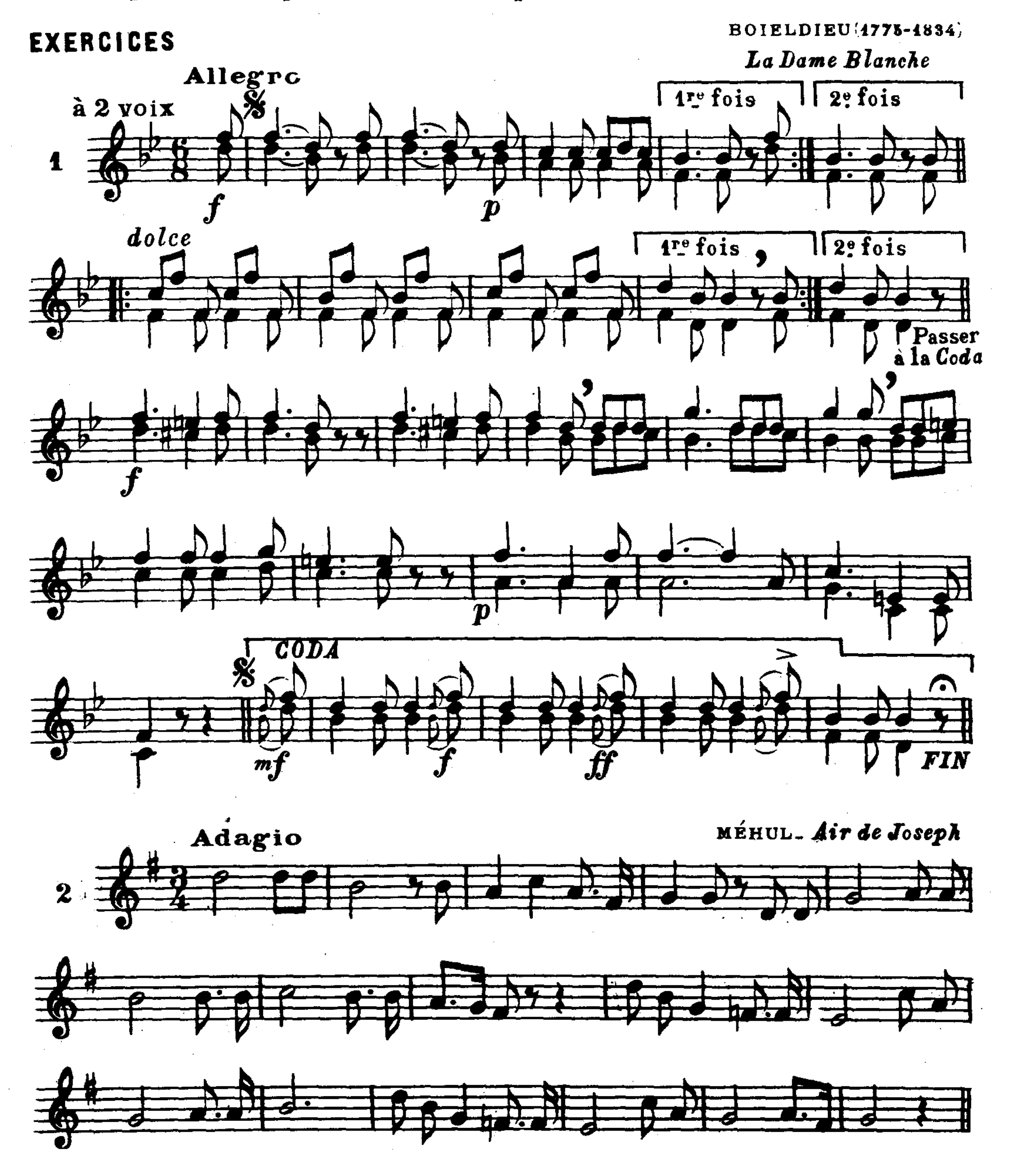
de *deux* demi-tons, selon que la pédale se trouve déplacée d'un ou de deux crans.

La harpe est munie de 7 pédales, dont chacune correspond a une note de la gamme.
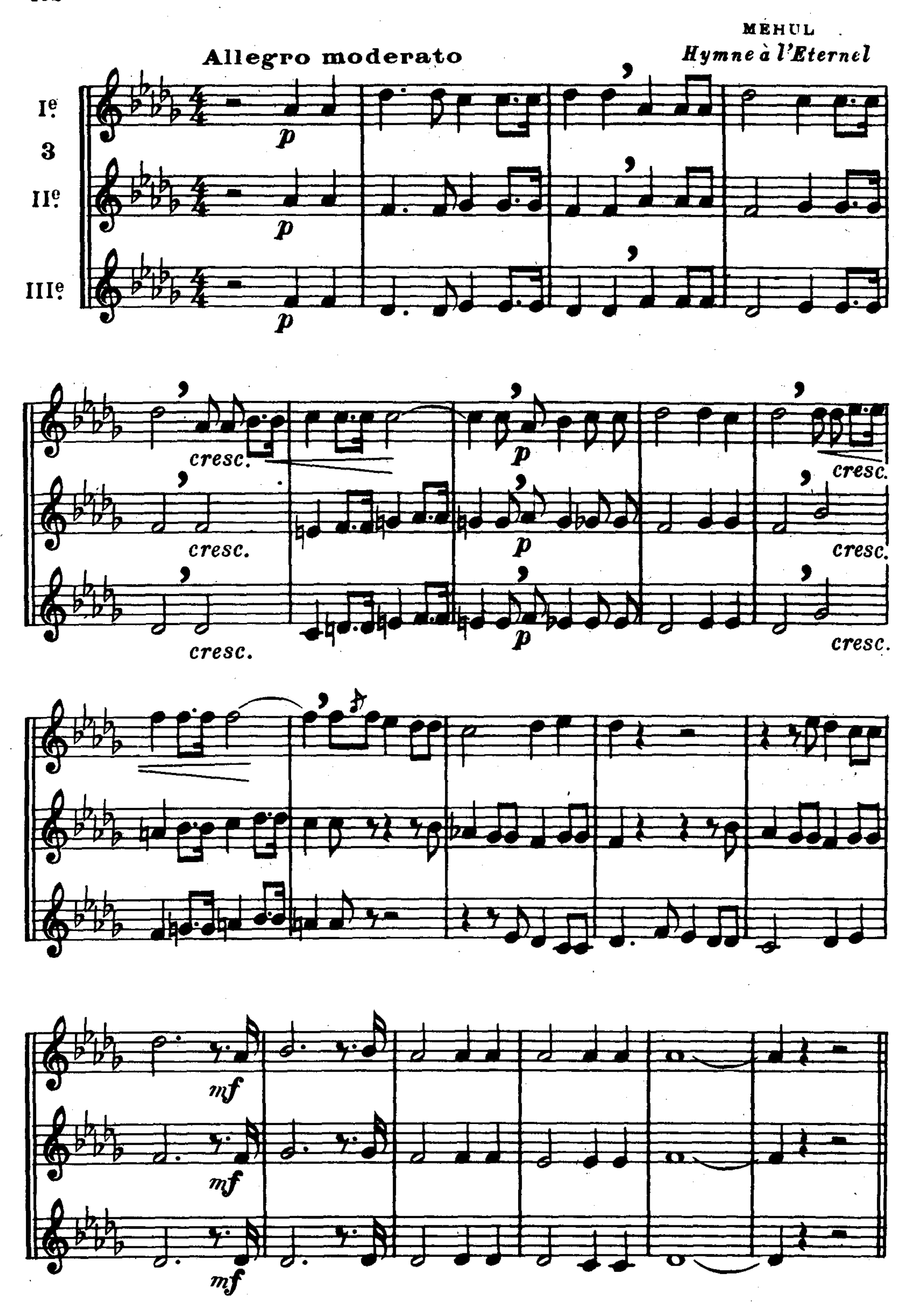
Les cordes sont pincées par les doigts et sont ainsi mises en vibration

Cet instrument a une sonorité suave et aérienne, des sons légers et dans le pianissimo peut rappeler la guitare. Ses heureux effets sont d'une grande ressource pour les compositeurs qui l'utilisent dans un ensemble orchestral. La harpe eut une vogue particulière sous l'Empire et pendant la période romantique.

EXERCICES



MÉHUL
Hymne à l'Eternel



Faire des dictées musicales

MÉHUL

(1763-1817)

(Voir illustration N° 53)

L'auteur du célèbre *Chant du départ* est né à Givet (Ardennes françaises) le 22 juin 1763. Son père, qui était maître d'hôtel aimait beaucoup la musique; sa mère berçait le jeune Etienne en lui chantant les plus belles romances du temps.

L'enfant, très précoce, prit des leçons avec l'organiste aveugle de la chapelle des Récollets. A 10 ans, il était devenu assez bon musicien pour tenir l'orgue à la mort de son premier professeur.

Deux ans plus tard, il est admis à l'abbaye de La Val Dieu, aux environs de Givet. Constatant les dons musicaux du jeune Méhul, un moine allemand, Hanser, le prit en amitié et lui enseigna l'harmonie et l'orgue. S'il avait écouté ses parents, il se serait fait moine et aurait succédé à son maître.

Ne se sentant pas la vocation monastique, Méhul vint à Paris, n'ayant comme ressources qu'une lettre de recommandation de Hanser pour Glück.

Une représentation d'Iphigénie en Aulide fut pour Méhul une révélation. Glück s'intéressa à lui, lui donna des conseils sur la composition et, avant de retourner à Vienne, le confia à Frédéric Edelmann, claveciniste et professeur de composition très renommé.

A 20 ans, Méhul faisait recevoir sa première œuvre à l'Opéra. Après *Euphrosine* et *Coradin*, il écrivit *Stratonice*, *Adrien*, *Le Jeune Henri*, *Ariodant*, *L'Irato*, *Joseph*, etc.

La Chasse du Jeune Henri, dont l'ouverture est restée classique, fut sifflée par les républicains et acclamée par les royalistes.

Célèbre avant sa trentième année, il passait à l'immortalité avec son *Chant du Départ* qui fut exécuté pour la première fois à l'Opéra afin de célébrer le 4e anniversaire de la prise de la Bastille.

S'il a glorifié la guerre par le *Chant du Départ*, par *l'Hymne Bara et Viala*, par le *Chant des Victoires*, il chanta également la paix avec le *Chant du retour*.

Avant d'entreprendre la composition de *Joseph*, son chef-d'œuvre, Méhul refit complètement ses études de contrepoint et de fugue.
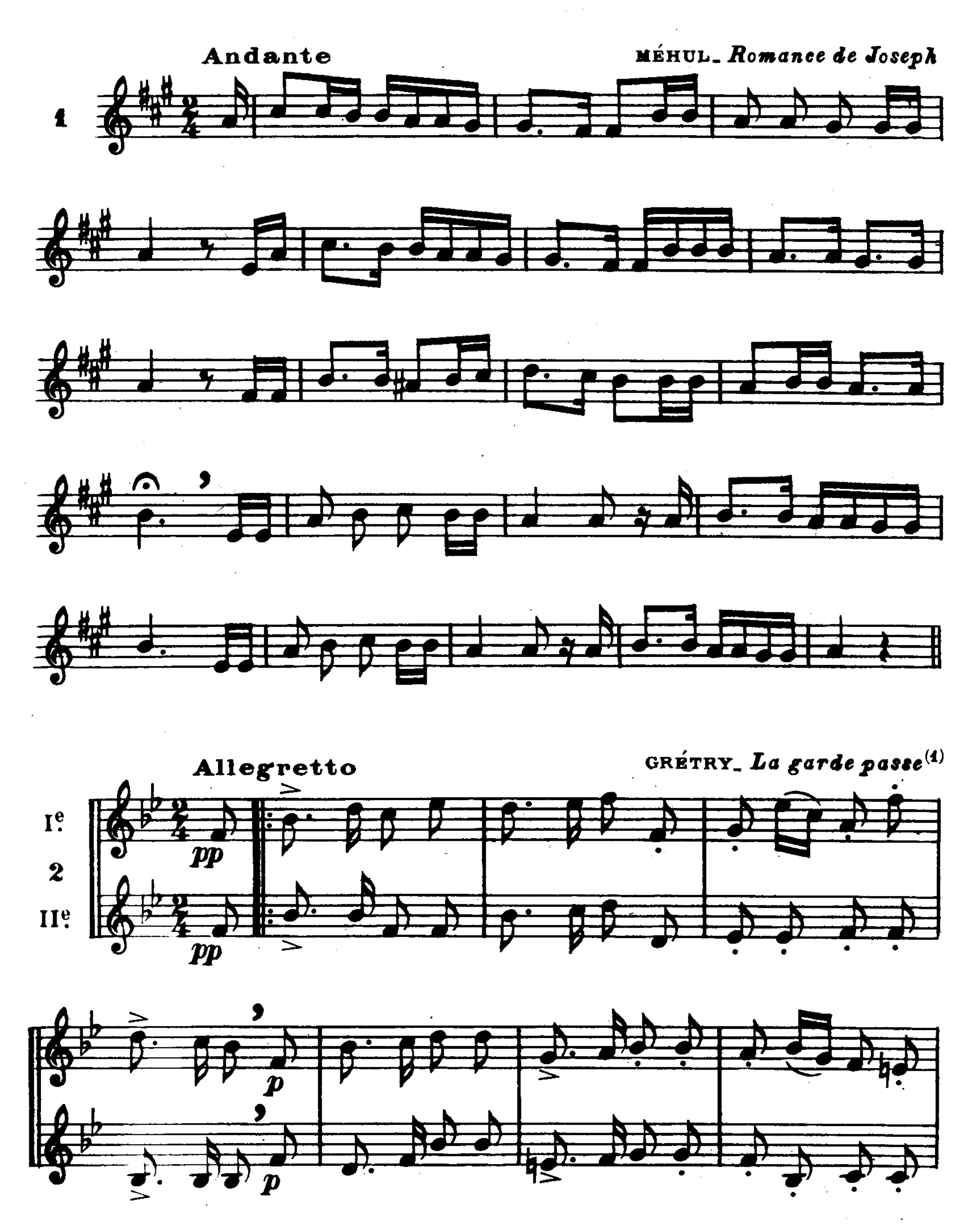
Après avoir assisté à l'échec de plusieurs de ses ouvrages, sa santé s'altéra et il mourut à Paris le 18 octobre 1817.

Professeur au Conservatoire, Inspecteur de l'enseignement supérieur de la musique, membre de l'Institut, Méhul eut des funérailles grandioses. Son corps repose au cimetière du Père Lachaise, à Paris.

Revoir chant: Le Chant du Depart
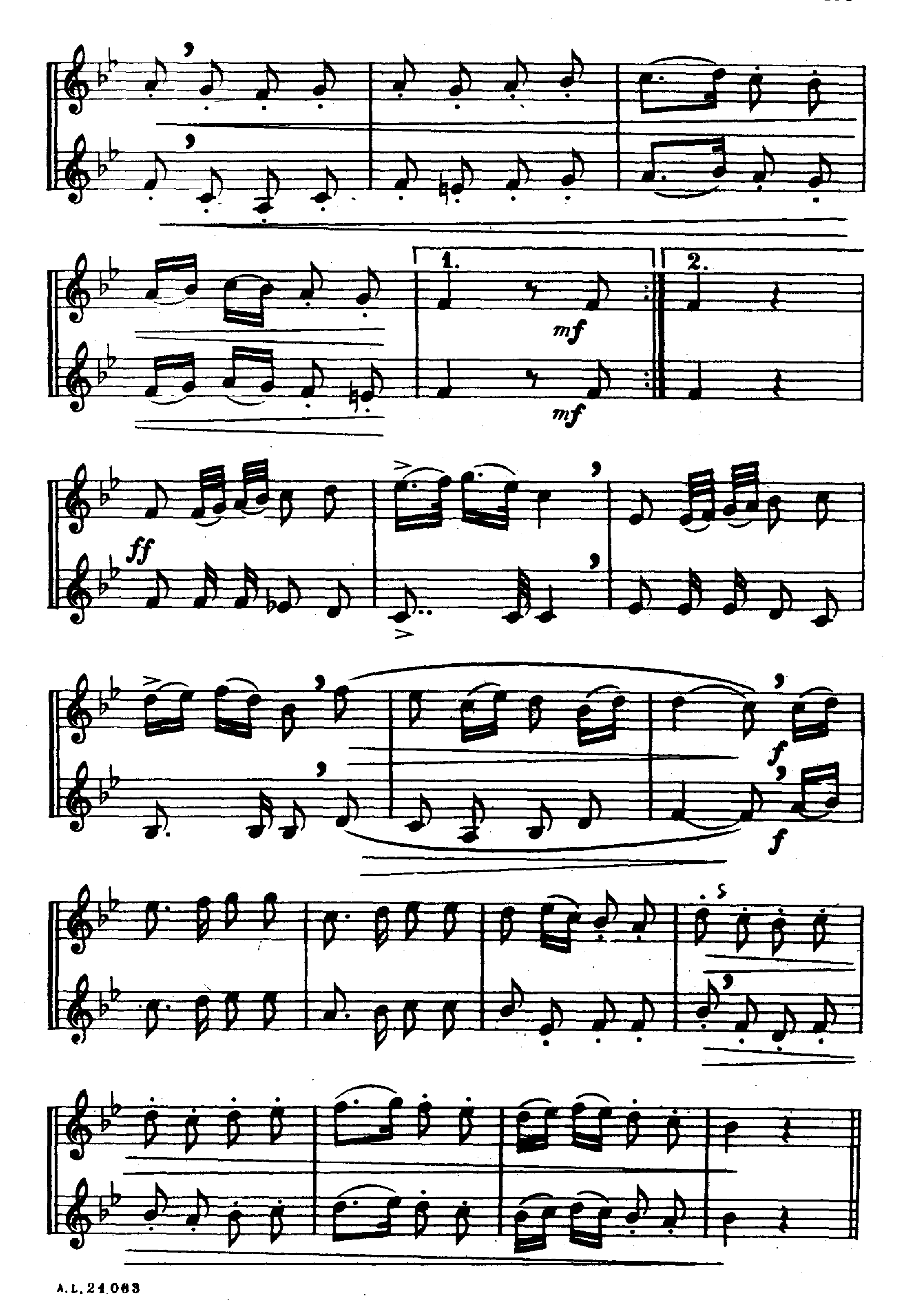
30

EXERCICES



(1) Existe avec paroles, en édition séparée (A. Leduc, éditeur)

Faire les exercices: de Respiration _ P. 104
de Vocalises et d'Articulation .. P. 104


1.
2.
mf
mf
ff
f
f

LES FORMES MUSICALES

Une œuvre musicale est caractérisée par sa construction, ses dimensions et par les divers éléments qui la composent: c'est sa *forme*, ou sa manière d'être.

Voici une nomenclature succincte des principales *formes* que nous étudierons ultérieurement de manière plus approfondie.

Musique vocale. Toute musique vocale dérive de la cantilène monodique, c'est-à-dire de la mélodie non accompagnée des Grecs. De la cantilène monodique, en passant par l'antienne, l'hymne, la diaphonie, le déchant, la messe, le choral, le motet, le madrigal, la chanson, la romance, on arrive au lied et à la mélodie.

Musique dramatique et scènique. Elle puise son origine dans les *mystères* et les *jeux* du moyen âge, auxquels succèdent, un peu plus tard, les entremets, les pantomimes, puis le ballet. Puis viennent la cantate, l'oratorio, l'opéra primitif italien, l'opéra-ballet, le grand opéra, l'opéra-bouffe, l'opéra-comique, le drame lyrique, l'opérette.

Musique instrumentale. Issue de la *fugue* d'une part et de la *suite*, la musique instrumentale se présente sous les différentes formes suivantes: sonate, symphonie, concerto, prélude, ouverture, fantaisie, variations, suite, poème symphonique.

La sonate est une œuvre écrite pour 1 ou 2 instruments, mais la *forme sonate* est le modèle-type que l'on emploie pour les trios, quatuors, quintettes, etc., ainsi que pour les symphonies et concertos.

Les *Préludes* et les *Ouvertures* sont des morceaux d'orchestre qui servent d'introduction à une œuvre lyrique, (opéras, opéras-comiques, opérettes). On peut les jouer au concert.

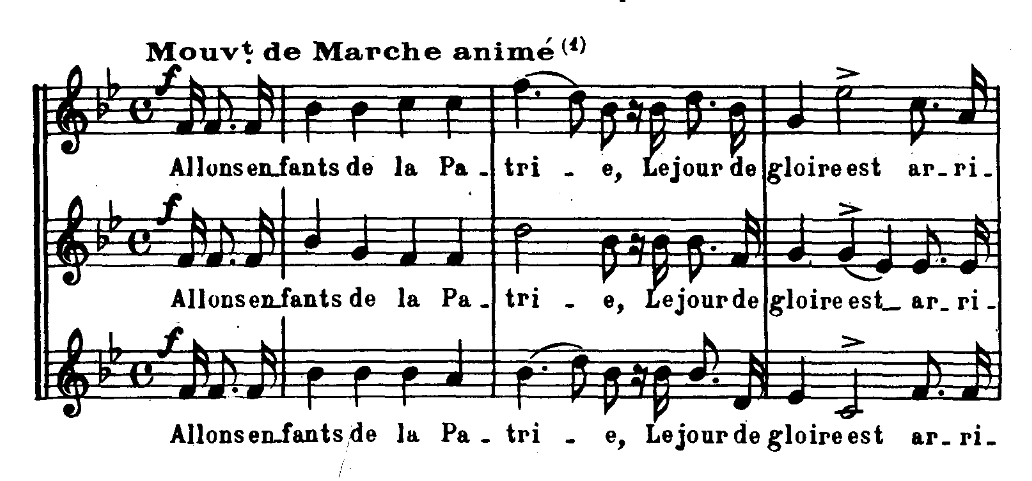
Les *Variations* sont construites sur 1 thème qui subit des transformations diverses au cours d'une succession de morceaux assez courts.
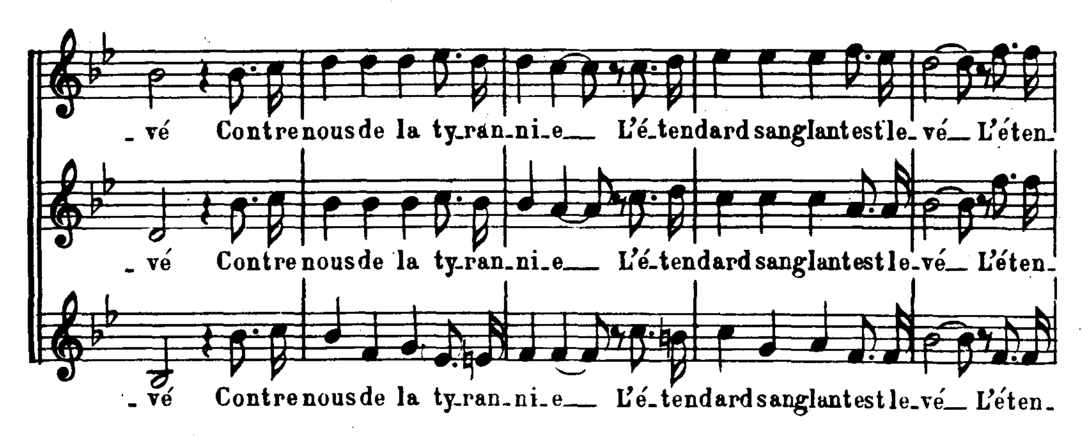
Suites, Fantaisies, Poèmes Symphoniques sont des œuvres de forme libre, quelquefois inspirées par un sujet littéraire.
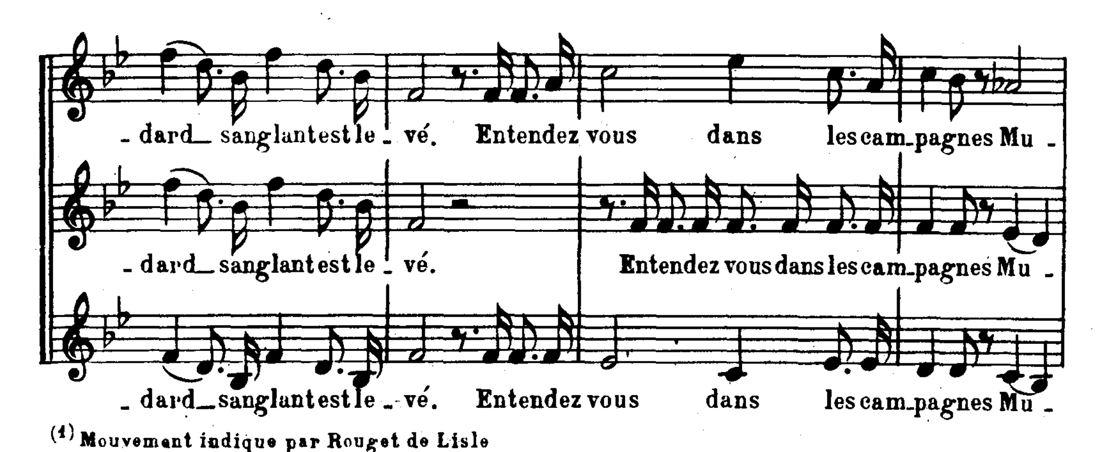
LA MARSEILLAISE

Harmonisation à 3 voix égales par
Marcel DAUTREMER
d'après la version officielle à 1 voix
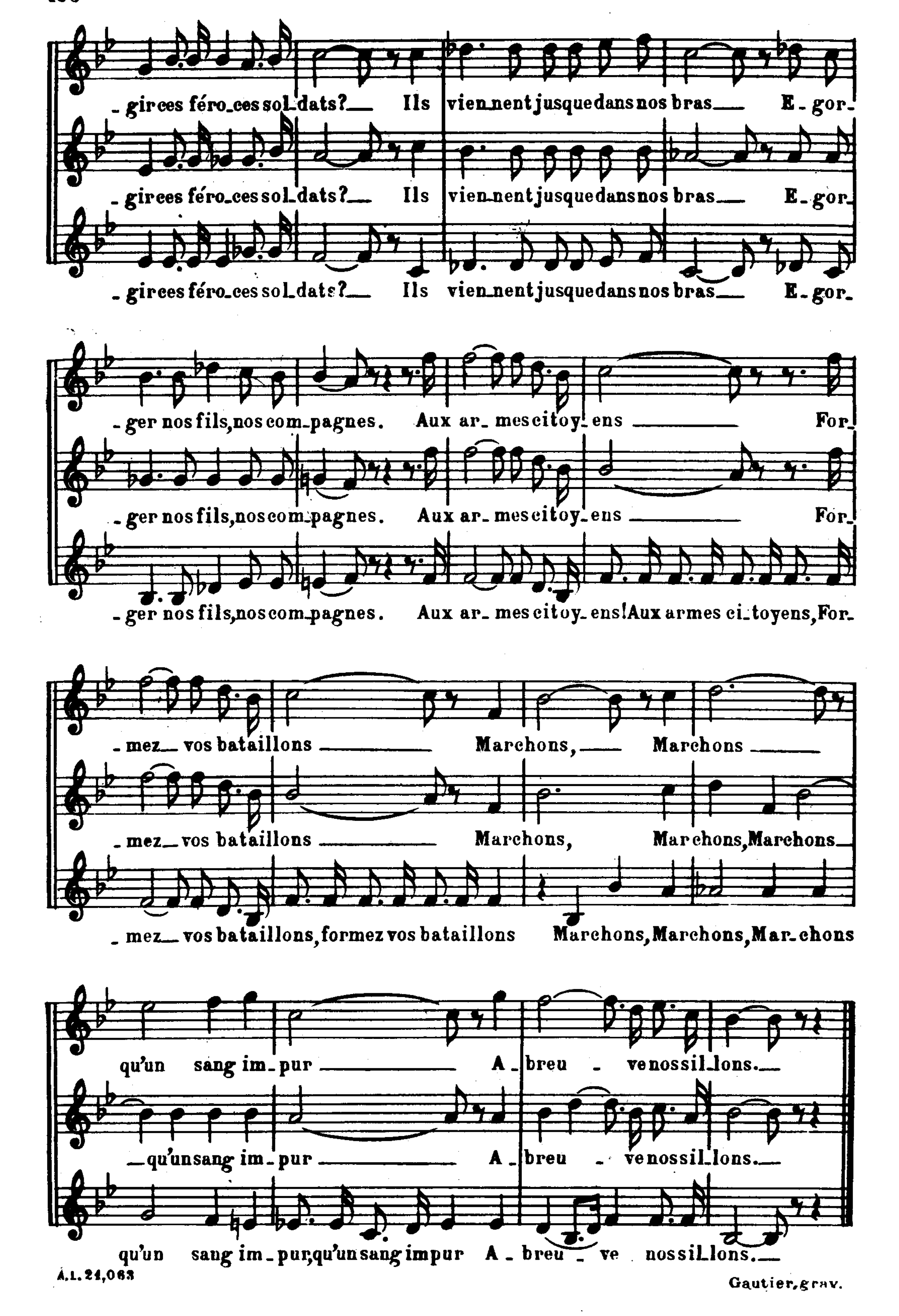
Mouvt de Marche animé (1)







(1) Mouvement indiqué par Rouget de Lisle


_gir ces féro_ces sol_dats? Ils vien_nent jusque dans nos bras E_gor_
_gir ces féro_ces sol_dats? Ils vien_nent jusque dans nos bras E_gor_
_gir ces féro_ces sol_dats? Ils vien_nent jusque dans nos bras E_gor_
_ger nos fils, nos com_pagnes. Aux ar_mes citoy_ens For_
_ger nos fils, nos com_pagnes. Aux ar_mes citoy_ens For_
_ger nos fils, nos com_pagnes. Aux ar_mes citoy_ens! Aux armes ci_toyens, For_
_mez vos bataillons Marchons, Marchons
_mez vos bataillons Marchons, Marchons, Marchons
_mez vos bataillons, formez vos bataillons Marchons, Marchons, Mar_chons
qu'un sang im_pur A_breu_ve nos sil_lons.
qu'un sang im_pur A_breu_ve nos sil_lons.
qu'un sang im_pur, qu'un sang impur A_breu_ve nos sil_lons.
A.L. 21,063
Gautier, grav.

DISCOGRAPHIE — LIVRE III

Les disques sélectionnés pour ce Livre illustrent les chapitres d'Histoire de la Musique : époques, compositeurs, instruments, etc...

Leçons	*Chapitres d'Histoire*	*Disques*	*Références*
2	L'OPÉRA EN ITALIE	L'Évolution de l'Opéra italien, Airs de Cesti et de Sacchini - *Monteverdi*	AS. 82
		Combatimento di Tancredi et Clorinda - *Monteverdi*	AS. 141 à 143
4	LULLI	Airs d'Opéras	AS. 20
		Orchestre d'Opéras - Cadmius et Hermione - Phaëton	AS. 114
6	RAMEAU	Airs de Ballets	AS. 81
		Hymne à la nuit	K. 8497
8	L'OPÉRA EN FRANCE	Callirhoé - *Destouches*	AS. 86
		Léandre et Héro - *Clérambault*	AS. 105 et 106
		Les Festes de Thalie - *J.-J. Mouret*	AS. 84
		Les Femmes - *A. Campra*	AS. 161 et 162
10	GLUCK	J'ai perdu mon Eurydice	PDT. 38
		Alceste, air d'Admète	LFX. 39
		Orphée, Danse des Esprits	7 RF. 191
12	L'OPÉRA EN ALLEMAGNE	Parais à ta fenêtre (Don Juan) - *Mozart*	DA. 4850
		Air de Chérubin (Noces de Figaro) - *Mozart*	DA. 5050
		Prométhée (Ouverture) - *Beethoven*	PD. 144
		Léonore (Ouverture) - *Beethoven*	LFX 816 et 817
13	LA SONATE -	Sonate n° 8 en La min. K. 510 - *Mozart*	LFX. 1005 et 1006
	MUSIQUE DE CHAMBRE	Trio à l'Archiduc - *Beethoven*	DB. 1223 à 1227
		Sonate piano et violon K. 376 - *Mozart*	PDT. 256 et 257
17	HAENDEL	L'Harmonieux forgeron	DA. 860
		Le Messie	DA. 9068
		Water Music	LFX. 687 et 688
19	BACH	Passacaille	DB. 3252 et 3253
		Auprès de Toi	PD. 106
		Concerto Brandebourgeois n° 5	LFX. 483 à 485
21	LA SYMPHONIE	Symphonie n° 5 en Ut min. - *Beethoven*	FCX. 107
	LE CONCERTO	Concerto en La - *Schumann*	LFX. 320 à 323
23	HAYDN	Symphonie des Jouets	7 RF. 176
		Symphonie la Reine	DTX. 105
		Menuet	DB. 3295
25	MOZART	Les Petits Riens	AS. 145 et 146
		Petite Musique de Nuit	LPX. 832 et 833
		Symphonie en Sol min.	DB. 2343 à 2345
24-25-26	LES INSTRUMENTS	Les Instruments de l'Orchestre, cordes, vents, percussion	Zurfluh
27	BEETHOVEN	Sonate Pathétique	DB. 11235 et 11236
		Symphonie n° 3 (Héroïque)	LFX. 444 à 449
		Final de la 9e Symphonie avec Chœurs	LFX. 846 à 854
28	LA MUSIQUE DE LA RÉVOLUTION	Chant du Départ - *Méhul*	DF. 760

Ces références sont à jour à la date du tirage du présent volume.

TABLE DES MATIÈRES - LIVRE III

A.L. 21.063

IMP. DE SCEAUX, 5, R. M.-CHARAIRE, SCEAUX

Éditions Musicales Alphonse Leduc, 175, rue Saint-Honoré, Paris.